

**Processos de actualização e adaptação na encenação de óperas de
Wolfgang Amadeus Mozart em Lisboa, na primeira década do século XXI**

Nuno Gonçalo das Neves Fidalgo

Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais – Musicologia Histórica

Setembro 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais – Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Paula Gomes Ribeiro.

RESUMO

A presente Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais – Musicologia Histórica (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa) propõe uma reflexão sobre determinadas problemáticas da encenação operática contemporânea, nomeadamente a tendência de actualização dos repertórios através da alteração dos seus contextos espaço-temporais (para épocas recentes ou para os dias de hoje) ou através de processos de adaptação dramático-musical da obra original; nesse sentido, procuraremos aqui analisar e caracterizar a participação dos encenadores portugueses, ou residentes em Portugal, no contexto dos espectáculos de ópera ocorridos na área metropolitana de Lisboa, na primeira década do século XXI, designadamente nas óperas de Wolfgang Amadeus Mozart (compositor mais encenado por portugueses no período e contexto em estudo). Inquirindo as estratégias de adaptação e actualização empreendidas por estes encenadores, bem como os modos como se relacionaram com determinadas tradições de representação e recepção operática, serão aqui visados dois estudos de caso específicos: *Fiore Nudo – Espécie de ópera a partir de cenas de Don Giovanni* (encenação de Nuno M. Cardoso, Teatro Municipal São Luiz, 2006) e *As Bodas de Fígaro* (encenação de Maria Emília Correia, Teatro da Trindade, 2006). Embora muito diferentes nos seus pressupostos estéticos, dramáticos e performativos, estas duas encenações levantam diferentes respostas sobre as problemáticas em estudo, demonstrando como as estratégias de actualização e adaptação dos repertórios têm constituído uma tendência recente da encenação de ópera em Portugal, acompanhando assim um conjunto eclético de percursos, discursos e práticas artísticas igualmente observável a nível internacional.

PALAVRAS-CHAVE

Ópera – Encenação – Mozart – Lisboa – Século XXI – Actualização/Adaptação

ABSTRACT

This master thesis in Historical Musicology (Faculty of Human and Social Sciences – New University of Lisbon) proposes a reflection on some problems of contemporary operatic staging, namely the tendency to update repertoires through the modification of space and time contexts (for recent times or even the present day) or through musical and dramaturgical adaption of the original work; therefore, we will analyse and characterize the involvement of Portuguese directors, or others living in Portugal, in the context of opera performances in Lisbon during the first decade of the 21st century, especially in the operas of Wolfgang Amadeus Mozart (the composer more staged by these directors in the period and context under study). Having the intention to inquire the updating and adaptation strategies, as well as the ways by which the Portuguese directors position themselves regarding the operatic repertoires and their traditions, this investigation focuses on two specific case studies: *Fiore Nudo – espèce de opera a partir de cenas de Don Giovanni* (directed by Nuno M. Cardoso, Teatro Municipal São Luiz, 2006) and *As Bodas de Fígaro* (directed by Maria Emília Correia, Teatro da Trindade, 2006); although very different in their aesthetic, dramaturgical and performative assumptions, these two stagings raise different answers about the problems under study, showing how updating and adaptation strategies have been a recent trend of operatic staging in Portugal, following a broad artistic and conceptual framework that we can also observe at the international level.

KEYWORDS

Opera – Staging – Mozart – Lisbon – 21st Century – Update/Adaptation Strategies

AGRADECIMENTOS

Começo por agradecer à minha orientadora, a Professora Doutora Paula Gomes Ribeiro, por ter acolhido tão generosamente o meu projecto e pelo constante incentivo e rigor. Sou igualmente grato pelos conselhos das Professoras Luísa Cymbron e Vera San Payo de Lemos e do Professor Paulo Ferreira de Castro, que concorreram para um aprofundamento de diferentes aspectos do meu trabalho. Agradeço igualmente ao Professor Mário Vieira de Carvalho a possibilidade de publicar um dos capítulos desta dissertação e o apoio concedido em diferentes momentos da investigação. Quero também agradecer a todos os professores e colegas com os quais me cruzei durante a minha formação académica e artística, cujas vivências e percursos em comum estiveram presentes, de diferentes modos, no meu trabalho.

À Luísa Marques da biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, pela pronta disponibilidade e apoio bibliográfico; às senhoras Paula Braga, do Centro de Documentação do Teatro Nacional São João, e Elisabete Duarte, da produção do Teatro da Trindade/Inatel, que facilitaram o acesso a um grande número de fontes e que sempre atenderam prontamente os meus telefonemas; ao encenador Nuno M. Cardoso, pelo interesse demonstrado e pela partilha de documentos; ao maestro Cesário Costa, pelas informações concedidas a propósito da sua participação em *As Bodas de Figaro*; aos cenógrafos João Mendes Ribeiro e Rui Francisco, cujos projectos de cenografia, tão generosamente facultados, me permitiram enriquecer o presente trabalho; às sopranos Carla Simões e Ana Barros por partilharem as suas experiências na encenação de *Fiore Nudo*; ao barítono Mário Redondo pela disponibilidade na resposta a algumas questões sobre *As Bodas de Figaro*; a todos os que me ajudaram na pesquisa documental realizada nas instituições culturais: Cecília Folgado (Teatro Municipal São Luiz); Cristina Nunes (Fundação Calouste Gulbenkian); Sofia Mântua (Centro Cultural de Belém); Maria João Franco (Teatro Nacional São Carlos); Joana Grande (Teatro Aberto); Miguel Sobral Cid (Culturgest) e Heloísa Oliveira (Centro Cultural Olga Cadaval).

Um agradecimento muito especial aos meus pais e irmã, que acompanharam de perto e tornaram possível, em muitos aspectos, este meu trabalho (a eles é dedicado); aos meus amigos de sempre, pelo apoio incondicional, em especial ao Pedro Nascimento, que sempre me ajudou em momentos cruciais e cujo olhar atento não deixou escapar uma única vírgula.

Índice

1	Introdução.....	1
1.1	Identificação do objecto de estudo e problemática.....	1
1.2	Considerações metodológicas.....	5
1.3	Estado da arte e enquadramento teórico.....	8
2	Vivência da dramaturgia mozartiana em Lisboa, na primeira década do século XXI...19	
2.1	Instituições e espaços culturais lisboetas.....	19
2.2	Os encenadores portugueses ou residentes em Portugal.....	22
2.3	Períodos históricos, compositores e repertórios	25
2.4	As produções mozartianas no contexto cultural lisboeta da última década.....	26
2.4.1	Os repertórios mais representados:	26
2.4.2	Aspectos mencionados na imprensa jornalística e na blogosfera	27
2.4.3	A selecção dos dois estudos de caso	37
3	Metamorfose de <i>Don Giovanni</i> num “ensaio poético-jocoso”: a encenação de <i>Fiore Nudo</i> no Teatro Municipal São Luiz	39
3.1	<i>Fiore Nudo</i> no quadro da teoria pós-dramática.....	48
3.1.1	Parataxe.....	49
3.1.2	Imagens-Sonho	51
3.1.3	Dramaturgia visual e paisagem	53
3.2	Considerações sobre a recepção de <i>Fiore Nudo</i> na imprensa jornalística	57
3.3	<i>Fiore Nudo</i> , Don Juan e “resistir ao desejo” – Conclusões	59
4	Sobre a representação da Condessa de Almaviva em <i>Le Nozze di Figaro</i>: <i>As Bodas de Figaro</i> no Teatro da Trindade.....	61
4.1	Entre o desequilíbrio do desejo e a estabilidade conjugal: a Condessa de Almaviva e Cherubino no recitativo do acto II – cena 2	68
4.2	O acto II – cena 2 nas encenações de Ponnelle, Strehler, Sellars, Guth e Correia	72
4.3	Conclusões	79
5	Conclusão	81

6	Documentação e Bibliografia	85
6.1	Fontes Primárias	85
6.1.1	Registos Audiovisuais	85
6.1.2	Documentação referente a espectáculos	85
6.1.3	Imprensa	86
6.1.4	Documentos <i>online</i> e Webografia	87
6.1.5	Entrevistas e Questionários	88
6.2	Bibliografia citada	88
6.2.1	Musicologia e Estudos de Ópera (Produção, Encenação e Recepção)	88
6.2.2	Estudos Mozartianos (Encenação, Dramaturgia, História e Contextos)	92
6.2.3	Estudos Teatrais (Estética da Representação; Semiologia; Teatro em Portugal)	93
6.3	Ferramentas metodológicas consultadas	95
7	Anexos	96
7.1	Anexo 1: Produções operáticas encenadas por encenadores portugueses ou residentes em Portugal (área metropolitana de Lisboa, entre 2000 e 2010)	96
7.2	Anexo 2: Gráficos Quantitativos	107
7.3	Anexo 3: Produções mozartianas encenadas na Grande Lisboa, entre 2000 e 2010	110
7.4	Anexo 4: Estrutura dramático-musical de <i>Don Giovanni</i> e <i>Fiore Nudo</i>	112
7.5	Anexo 5: Recitativo da Condessa de Almaviva com Cherubino, no acto II – cena 2 de <i>Le nozze di Figaro</i> , Wolfgang Amadeus Mozart	115

1 Introdução¹

L'œuvre nous transforme, et nous transformons l'œuvre en nous laissant traverser par elle, en nous mettant en danger, en risquant sur elle et sur nous les anamorphoses de l'incertitude, de la perte d'identité, de la trace ancienne et du chemin nouveau. Qui ne se sentirait perdu et orphelin au départ ou à l'arrivée d'un tel voyage? Mais risquons pourtant ce voyage sans retour, risquons même un pari sur l'avenir, un acte de foi et d'amour!

Pavis 2010, 312

1.1 Identificação do objecto de estudo e problemática

A presente Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais – Musicologia Histórica (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa) consiste numa reflexão sobre a participação dos encenadores portugueses, ou residentes em Portugal², no contexto dos espectáculos de ópera, designadamente do repertório mozartiano, ocorridos na área metropolitana de Lisboa durante a primeira década do século XXI. Esta proposta de dissertação responde a uma motivação pessoal do autor em intersectar duas áreas artísticas, o teatro e o canto, nas quais completou a sua formação académica e tem vindo a desenvolver um trabalho prático, procurando neste momento responder teoricamente a um conjunto de questões com que se deparou enquanto actor, cantor e encenador de projectos de teatro e ópera. Nesse sentido, procuraram-se considerar na presente investigação os modos como os encenadores se posicionam face aos repertórios canónicos e às suas tradições de representação; como refere a teórica Anne-Françoise Benhamou, as problemáticas inerentes aos processos de interpretação dos “clássicos” parecem ter desaparecido nos dias de hoje, numa era em que o lugar da encenação e do encenador é questionado e os criadores parecem apostar num constante “presentismo” artístico: “les classiques restent présents, mais c’est un peu comme si les problématiques – et les polémiques – liées à leur mise en scène s’étaient dissoutes: soit que les questions historiques ne nous parlent plus en cette époque de «présentisme», soit que les gardiens du temple et les te-

¹ Por opção do autor, a presente dissertação de mestrado foi escrita pelas normas do antigo Acordo Ortográfico.

² A inclusão na nossa pesquisa dos encenadores estrangeiros residentes em Portugal prendeu-se com o facto de alguns destes encenadores estarem intimamente relacionados com a cena cultural lisboeta da última década, tendo desenvolvido um trabalho significativo em vários sectores artísticos (por exemplo, os encenadores Cláudio Hochmann, Jean-Paul Bucchieri e Luca Aprea). No sentido de facilitar a leitura da presente dissertação, sempre que forem mencionados os encenadores de ópera portugueses/nacionais estaremos a abranger igualmente nessa terminologia os encenadores estrangeiros residentes em Portugal.

nants de la fidélité à l'œuvre aient disparu sous les assauts de la modernité, ou qui sait, de la postmodernité.” (Benhamou *apud* Pavis 2010, 221)

Contudo, esta realidade não parece verificar-se no domínio da ópera, onde se tem testemunhado um incessante debate em torno das encenações contemporâneas dos cânones de repertório³ e onde os encenadores continuam a desempenhar um papel central, constituindo amiúde, a par dos cantores ou do director musical, uma das principais razões pelas quais os espectadores seleccionam um determinado espectáculo. Dadas estas questões e tendo como objectivo pensar sobre encenação de ópera em geral e sobre a especificidade do caso português, propusemo-nos aprofundar a seguinte problemática: considerando que os processos de actualização e adaptação dos repertórios representam uma tendência da encenação de ópera recente⁴, em que medida isso foi visível entre os encenadores portugueses durante a última década, nomeadamente na encenação do repertório mozartiano⁵? Como caracterizar as propostas de actualização e adaptação empreendidas por estes encenadores e quais as suas principais motivações e influências artísticas? De que modo se enquadram as encenações portuguesas de Mozart, decorridas em Lisboa na última década, em determinados modelos de representação, tendências estéticas e teorias teatrais?

Uma vez designados o âmbito e a problemática da investigação, foram enunciados os seguintes objectivos: (1) descrever o meio operático lisboeta da última década, no que respeita às instituições culturais, aos seus critérios de programação e à presença do repertório operático mozartiano nas suas temporadas; (2) caracterizar o envolvimento dos en-

³ Na presente dissertação, substituiremos o termo “clássico” pelos termos “repertórios canónicos”, “cânones de repertório” ou “cânones operáticos”, visando assim mencionar o conjunto de obras e de compositores regularmente apresentados nas instituições de ópera internacionais, obedecendo a um padrão homogéneo de escolha e de programação de repertórios. Como é referido no estudo de Agid & Tarondeau (2010), realizado num total de sessenta e sete instituições operáticas de todo o mundo, entre 2004 e 2006, encontram-se entre os repertórios canónicos, por ordem decrescente de apresentações e de acordo com o período estudado pelos autores, as principais óperas de Wolfgang Amadeus Mozart, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Richard Wagner, Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti, Richard Strauss, Georges Bizet, Leoš Janáček e Georg Friedrich Händel. (Agid & Tarondeau 2010, 46) Veja-se também a definição de cânone apresentada por Jim Samson em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: “A term used to describe a list of composers or works assigned value and greatness by consensus. (...) Embedded in this privilege is a sense of the ahistorical, and essentially disinterested, qualities of these repertoires, as against their more temporal, functional and contingent qualities. A canon, in other words, tends to promote the autonomy character, rather than the commodity character, of musical works.” (Samson 2001, 6). Para uma problematização dos cânones musicais e discursos canónicos cf. Kerman 1983; Bergeron & Bohlman 1992; Mark Everist 1999; William Weber 1999.

⁴ Entre muitos outros exemplos, nomeiem-se algumas produções operáticas da última década: *Un Ballo in Maschera*, Giuseppe Verdi, encenação Calixto Bieito (Gran Teatro del Liceu, 2000); *Le Nozze di Figaro*, Wolfgang Amadeus Mozart, encenação de Christoph Marthaler (Salzburger Festspiele, 2001); *La Traviata*, Giuseppe Verdi, encenação de Peter Mussbach (Aix-en-Provence, 2004); *Don Giovanni*, Wolfgang Amadeus Mozart, encenação de Michael Haneke (Palais Garnier, 2006); Para uma problematização dos processos de actualização e transposição espaço-temporal em encenação de ópera cf. Alexandre 2007.

⁵ Como veremos no segundo capítulo da presente dissertação, Wolfgang Amadeus Mozart foi o compositor mais encenado por portugueses durante a última década, na área metropolitana de Lisboa.

cenadores portugueses no contexto operático lisboeta da última década; (3) problematizar as estratégias dos encenadores portugueses no contacto com a dramaturgia⁶ mozartiana e interrogar como se processaram as dimensões de actualização, transposição e adaptação; (4) debater os paradigmas estéticos, culturais e ideológicos afirmados pela crítica musical na imprensa periódica lisboeta e em domínios da blogosfera, no que concerne às encenações portuguesas da ópera mozartiana produzidas no contexto em estudo; (5) relacionar a actividade operática lisboeta da última década com o panorama operático internacional, nomeando determinados paradigmas teóricos, tendências estéticas e intercâmbios artísticos.

Para além da motivação pessoal pelo domínio em estudo, tivemos igualmente em consideração o facto de ser uma área que não foi ainda aprofundada no âmbito da musicologia, sendo escassos os estudos que tratam especificamente de aspectos de encenação de ópera por encenadores portugueses. Entre os estudos de ópera produzidos no contexto nacional e sobre instituições nacionais, as encenações não têm sido objecto de análises aprofundadas: por exemplo, em *“Pensar é morrer” ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias* (1993), o musicólogo Mário Vieira de Carvalho analisa as políticas de produção na história daquela instituição, mencionando alguns encenadores portugueses e valorizando o seu trabalho, não tendo, porém, o objectivo de inquirir sobre as práticas de encenação desenvolvidas no Teatro Nacional São Carlos (TNSC) e as suas estratégias; do mesmo modo, em *O Teatro de São Carlos— dois séculos de história* (1999), Mário Moreau privilegia a designação dos repertórios apresentados e dos cantores contratados no TNSC, sendo raras as referências aos encenadores ou a outros agentes do espectáculo operático e inexistente qualquer tipo de consideração sobre as características estéticas e performativas das produções então apresentadas.⁷

Os estudos de teatro consagrados aos encenadores portugueses também não aprofundam a actividade operática dos mesmos, considerando-a, na maior parte dos casos, como um registo biográfico ou uma componente do currículo do encenador. Em *Questionar apaixonadamente: o teatro na vida de Luís Miguel Cintra* (2001), Maria Helena

⁶ Na presente dissertação distinguimos três acepções do termo “dramaturgia”. A primeira visa designar o conjunto de obras dramático-musicais de um determinado compositor (por exemplo, a “dramaturgia” mozartiana); a segunda refere-se às lógicas rítmico-musicais constituintes da partitura, podendo também ser designada como “texto operático” ou “material musical” (por exemplo, a “dramaturgia” musical de *Le Nozze di Figaro*). Finalmente, a terceira acepção do termo “dramaturgia” incide sobre a estruturação do sentido no interior das práticas de representação (por exemplo, a “dramaturgia” da encenação de Giorgio Strehler), ou seja, sobre as opções estéticas, performativas e comunicativas que estruturam uma encenação e que se traduzem naquilo que a semiologia teatral nomeou de “texto cénico” ou “texto espectacular” (cf. a este respeito a nota de rodapé número 7).

⁷ Note-se, não obstante, a listagem de encenadores que o autor propõe no final do seu livro – a mais antiga referência a um encenador no TNSC, segundo Moreau, remonta ao ano de 1922 (Moreau 1999, 1405-1406).

Serôdio enfoca “o teatro que Luís Miguel Cintra vem protagonizando na companhia que dirige desde a sua fundação em 1973 – o Teatro da Cornucópia” (Serôdio 2001, 22), optando por não abranger as produções de ópera assinadas por este encenador (maioritariamente no TNSC durante as décadas de oitenta e noventa); a Tese de Doutoramento de Madalena Leitão, realizada na Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III sob a orientação de Georges Banu e intitulada *Représ pour une esthétique de la mise en scène au Portugal (1970-1995) – le parcours de quatre metteurs en scène: João Mota, Luís Miguel Cintra, João Brites et Rogério de Carvalho* (1998), não se demora sobre as encenações operáticas de Luís Miguel Cintra, muito embora tal fosse expectável dada a dimensão considerável do seu trabalho (três volumes). A presente dissertação permite, pois, a divulgação de dados inéditos a respeito das encenações portuguesas de ópera ocorridas em Lisboa na última década, constituindo um primeiro passo para pensar sobre ópera em Portugal à luz de questões de representação. Esta dissertação procura igualmente contribuir para uma expansão da disciplina musicológica a outras áreas do saber (os estudos de teatro e performance), lançando o repto a estudos análogos e incentivando a elaboração de uma futura historiografia crítica da cena operática e dos seus agentes (no presente ou em períodos históricos particulares) nos contextos lisboeta e nacional.

A presente dissertação de mestrado está estruturada em cinco capítulos, obedecendo a uma lógica que acompanha o processo de investigação empreendido. Ainda neste capítulo, serão enunciados aspectos metodológicos da pesquisa (“1.2. Considerações metodológicas”) e será apresentado um conjunto de questões e debates sobre encenação de ópera nas últimas décadas (“1.3. Estado da arte e enquadramento teórico”), este último ponto com a intenção de analisar o objecto de estudo da nossa dissertação a partir de um quadro teórico-conceptual específico e de colocar a nossa problemática, de modo crítico, na presença de um vasto âmbito de estudos; o segundo capítulo (“Vivência da dramaturgia mozartiana em Lisboa, na primeira década do século XXI”) apresenta uma breve interpretação da actividade operática lisboeta e dos seus agentes, no que concerne às encenações portuguesas ocorridas na última década e, especificamente, ao caso das encenações do repertório mozartiano.

Os capítulos três (“Metamorfose de *Don Giovanni* num “ensaio poético-jocoso”: a encenação de *Fiore Nudo* no Teatro Municipal São Luiz”) e quatro (“Sobre a representação da Condessa de Almaviva em *Le Nozze di Figaro: As Bodas de Figaro* no Teatro da Trindade”) constituem os dois estudos de caso da presente dissertação: no primeiro caso, procuraremos problematizar um conjunto de estratégias de adaptação e montagem dramática sobre a ópera *Don Giovanni* de Mozart, inserindo a proposta de encenação de Nuno

M. Cardoso num contexto de determinadas práticas cénicas e tendências artísticas; no segundo caso, propomo-nos interrogar visões teóricas e interpretações distintas da Condessa de Almaviva em *Le Nozze di Figaro* de Mozart, comparando a encenação de Maria Emília Correia com um conjunto de encenações dessa ópera (nomeadamente pelas opções de actualização do espaço-tempo da acção e dos comportamentos e relações entre as personagens).

O quinto capítulo (“Conclusão”) apresenta algumas reflexões sobre os casos analisados, os modos como se articulam e respondem aos objectivos e às problemáticas iniciais; este último capítulo tenciona estabelecer um cruzamento entre as diferentes questões abordadas na dissertação e esboçar um conjunto de novas interrogações que, assim o esperamos, permitam estimular novos estudos sobre ópera em performance. Em última análise, pretendemos incentivar um debate sobre a encenação de ópera, dando visibilidade ao que se tem realizado em Portugal neste domínio e procurando assim inquirir sobre a participação e as características dos encenadores portugueses nas óperas do repertório mozartiano.

1.2 Considerações metodológicas

Numa primeira etapa de trabalho, efectuada em trinta instituições e espaços culturais da área metropolitana de Lisboa⁸ e com recurso à Internet⁹, procurou-se identificar as encenações de ópera realizadas por encenadores portugueses no meio operático lisboeta, entre 2000 e 2010; se nem sempre nos foi possível obter as informações exigidas para esse efeito, em grande parte devido à insuficiência de condições de conservação e catalogação de dados nas instituições, procurou-se, ainda assim, agrupar o máximo de fontes primárias disponíveis, tais como os programas de sala dos espectáculos em causa, panfletos publicitários e os registos fílmicos e fotográficos de algumas produções. No sentido de estruturar e sinte-

⁸ Os locais abrangidos neste estudo foram: Teatro da Trindade, Teatro Nacional São Carlos, Teatro Aberto, Teatro Municipal São Luiz, Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Maria Matos, A Comuna – Teatro de Pesquisa, Teatro Armando Cortês, Fundação Calouste Gulbenkian, Culturgest, Centro Cultural de Belém, Lux – Frágil, Palácio Nacional da Ajuda, Ruínas do Carmo, Fábrica Braço de Prata, Teatro Há.de.Ver, Instituto Franco-Português, Castelo de São Jorge, Mosteiro dos Jerónimos/Museu da Marinha, Museu do Traje, Aula Magna da Universidade de Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Teatro Municipal de Almada, Centro Cultural de Cascais, Teatro Gil Vicente (Cascais), Casino Estoril, Auditório Municipal de Oeiras, Convento dos Capuchos (Almada), Centro Cultural Olga Cadaval (Sintra), Auditório Municipal Augusto Cabrita (Barreiro).

⁹ Para além dos *sites* das instituições e de plataformas *online* de divulgação de espectáculos, foram consultadas as seguintes bases de dados: CETbase – Teatro em Portugal (ww3.fl.ul.pt/CETbase) e Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa (www.mic.pt). Note-se, não obstante, que as pesquisas *online* nem sempre responderam de modo eficaz e exigente aos nossos propósitos. Com efeito, as informações referentes aos primeiros anos da década de 2000 não são facilmente identificáveis, não só pela utilização limitada da WWW durante esse período, mas também pelo carácter efémero dos conteúdos disponibilizados em rede. Acresce também que algumas instituições culturais não têm investido na actualização dos seus arquivos e cronologias *online*, permanecendo muitos dados incompletos ou mesmo inexistentes.

tizar os resultados obtidos, foi criada uma tabela na qual dispusemos cronologicamente os cento e vinte e quatro espectáculos auferidos (*cf.* anexo 1, pp. 96-106) e onde assinalámos quer os responsáveis pela encenação e pela direcção musical, quer um conjunto de informações de diversa índole sobre os espectáculos em causa (autoria dos libretos e adaptações musicais, colaborações artísticas, co-produções, etc.) No seguimento deste processo, procedeu-se ao tratamento dos dados coligidos, com o objectivo de identificar e analisar um conjunto de paradigmas de produção de espectáculos operáticos no contexto e período visados. Assim, procurou-se verificar: (1) as instituições e espaços culturais lisboetas que apresentaram a maior percentagem de produções operáticas encenadas por portugueses; (2) a representatividade dos encenadores portugueses no meio operático lisboeta; (3) a vinculação dos encenadores portugueses a determinados períodos históricos, compositores e repertórios.

Numa segunda etapa de trabalho foram seleccionados dois estudos de caso posteriormente analisados e problematizados; a sua selecção teve em conta as seguintes premissas: (1) serem representativos do universo e das problemáticas em estudo; (2) permitirem o levantamento de conclusões provisórias; (3) induzirem a novas problemáticas e incentivarem futuras investigações. Para a análise e interpretação dos casos, recorremos a um conjunto de técnicas provenientes da semiologia teatral, das quais destacamos as grelhas de análise de espectáculos de Patrice Pavis (1985), Anne Ubersfeld e André Helbo (Helbo *et al.* 1987). O recurso a estes instrumentos de análise não teve como finalidade uma inquirição formalista dos casos ou uma descodificação dos seus mecanismos cénicos; pelo contrário, serviu de suporte a uma leitura crítica do “texto espectacular”¹⁰ e à enunciação de hipóteses de leitura e análise dramatúrgica. Estas grelhas de análise, segundo Patrice Pavis, têm como objectivo “aider les spectateurs à formuler par écrit des remarques précises sur l’organisation de la mise en scène, quelques heures ou jours après avoir assisté à la représentation.” (Pavis 1985, 317); na presente dissertação, o visionamento dos espectáculos em registo digital facilitou este processo de interpretação dos casos – já que podíamos regressar ao objecto de estudo sempre que fosse necessário – muito embora a má

¹⁰ A noção de “texto espectacular” remonta ao semiólogo Franco Ruffini e à sua obra *Semiotica del Testo: l'Esempio Teatro* (1978). Apresentamos aqui as definições de “texto espectacular” propostas por Marco de Marinis (1987) e Patrice Pavis (1996): “Theatrical Text – This is no longer meant to indicate the dramatic, literary text but rather the text of the theatrical performance (*testo spettacolare*), the performance text. This is conceived as a complex network of different types of signs, expressive means, or actions, coming back to the etymology of the word «text» which implies the idea of texture, of something woven together.” (De Marinis 1987, 100); “[Texto Espetacular] é a relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação. O texto espetacular é portanto uma noção abstrata e teórica, e não empírica e prática. Ela considera o espetáculo como um modelo reduzido onde se observa a produção de sentido.” (Pavis 1996, 409)

qualidade das gravações tenha condicionado a análise a questões globais da encenação e impedido a observação de outros aspectos da representação, como o jogo do cantor-actor e a sua corporalidade, por exemplo. Ainda nesta etapa de trabalho, procedeu-se à realização de entrevistas e questionários a alguns agentes envolvidos nas produções em causa¹¹, bem como ao alargamento das fontes primárias (projectos de cenografia e figurino, materiais publicitários, notas de encenação, recepção crítica, textos e imagens inspiradores do processo criativo, etc.); igualmente determinante foi a pesquisa bibliográfica que realizámos (debatida na próxima secção deste capítulo), em particular sobre encenação teatral, encenação de ópera e sobre alguns aspectos da dramaturgia mozartiana. A par da pesquisa bibliográfica tivemos ainda a oportunidade de debater um conjunto de aspectos da nossa dissertação em diferentes contextos e grupos de trabalho, apresentando as primeiras versões de alguns dos capítulos desta dissertação em diferentes colóquios, seminários e encontros científicos.¹²

Em suma, a metodologia adoptada na nossa investigação regeu-se pelas características e conteúdos das diferentes etapas de trabalho. Como referem Raymond Quivy e Luc Van Campenhoudt, “les méthodes ne sont que des mises en forme particulières de la démarche, des cheminements différents conçus pour être mieux adaptés aux phénomènes ou domaines étudiés.” (Quivy & Campenhoudt 1988, 13) A complementaridade metodológica justificou-se pela natureza do próprio estudo: numa primeira etapa, uma abordagem quantitativa revelou-se mais eficiente para o reconhecimento do contexto e para o estabelecimento de relações a partir dos dados reunidos; numa segunda etapa, uma abordagem qualitativa adequou-se ao propósito de compreender e interpretar um conjunto de fenómenos relacionados com a actividade operática lisboeta e com a actuação dos encenadores portugueses no repertório mozartiano, durante a primeira década do século XXI.

¹¹ Foram entrevistados o encenador Nuno M. Cardoso, o encenador e musicólogo Paulo Ferreira de Castro e o maestro Cesário Costa. Foram distribuídos questionários aos participantes nos casos em estudo, tendo sido colhidas as respostas dos seguintes cantores-actores: Ana Barros, Carla Simões e Mário Redondo. Foram contactados ainda outros agentes essenciais para a nossa dissertação, como é o caso da encenadora Maria Emília Correia, com os quais não foi possível realizar entrevista devido a indisponibilidades dos mesmos.

¹² O autor expôs alguns dos seus trabalhos nos seguintes encontros: 2º Fórum Itinerários Musicais – “Música e Gesto”, Lisboa, CCB, 28 a 30 de Outubro de 2011 (título da apresentação: “Discussing theatrical communication: W. A. Mozart’s *Le nozze di Figaro* at Teatro da Trindade”); 1º Encontro Nacional de Investigação em Música, Porto, Casa da Música, 25 a 27 de Novembro de 2011 (título da apresentação: “A pesquisa rítmica como processo de reescrita dos cânones de representação operática: *La clemenza di Tito*, de W. A. Mozart, no Teatro Nacional São Carlos”, em painel colectivo com Paula Gomes Ribeiro e João Romão); 1º Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos, Lisboa, Palácio Foz, 22 a 24 de Fevereiro de 2012 (título da apresentação: “Reflexos do teatro pós-dramático nas práticas de encenação operática: *Fiore Nudo* – espécie de ópera a partir de cenas de *Don Giovanni*”); Seminário “Música, Teoria Crítica e Comunicação”, Lisboa, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – FCSH/UNL, 19 de Julho de 2012 (título da apresentação: “A emancipação do espectador no quadro da teoria pós-dramática: *Fiore Nudo* – espécie de ópera a partir de cenas de *Don Giovanni*”).

1.3 Estado da arte e enquadramento teórico

Propomos seguidamente uma análise dos temas e problemáticas da nossa dissertação, partindo de um enquadramento teórico específico e identificando os principais avanços científicos nos diferentes domínios em estudo – da literatura recente sobre encenação operática¹³ aos estudos teatrais; uma reflexão sobre ópera em performance exige, pois, uma abordagem interdisciplinar que procurará, desse modo, responder a alguns debates inerentes à nossa investigação. Os primeiros estudos a problematizar questões de encenação operática surgem sobretudo a partir dos anos oitenta¹⁴, momento em que se começa a pressentir um “mal-estar” na encenação de ópera, para citar a polémica monografia de Alois Maria Nagler (1980). A progressiva valorização do encenador no meio operático e o surgimento de encenações que pretendiam renovar os modelos tradicionais de representação – pensemos, por exemplo, em Patrice Chéreau e na sua encenação de *Der Ring des Nibelungen* de Richard Wagner, em Bayreuth, 1976 (Nattiez 1983; Levin 1997) – deram azo a um conjunto de debates assentes nas responsabilidades do encenador e nos seus “direitos e deveres” (Tubeuf 2007) perante as obras do repertório lírico. As reacções à chamada “ópera de encenador” das décadas de 1960-70 (*Regieoper*¹⁵) visavam, por um lado, opor-se às encenações então apresentadas sobretudo no contexto europeu e norte-americano (Leibowitz 1971; Nagler 1980; Pleasants 1989) e, por outro lado, identi-

¹³ Circunscrevemo-nos aos estudos de ópera mais relevantes das últimas três décadas procurando assim, por um lado, elaborar uma necessária revisão da mais recente literatura sobre o tema e, por outro lado, debater problemáticas específicas equacionadas nas publicações deste período. Não obstante, reconhecemos a importância de um conjunto de estudos anteriores que são incontornáveis para uma abordagem exaustiva da história da encenação operática: nomeiem-se, entre muitos outros exemplos, os estudos pioneiros de Adolphe Appia (1895; 1899), os escritos sobre ópera de Constantin Stanislavski (1924), Vsevolod Meyerhold (c.1909) e Bertolt Brecht (1929), ou ainda os testemunhos de encenadores como Walter Felsenstein (Felsenstein & Melchinger 1961) e Giorgio Strehler (Strehler 1974). Para uma sinopse histórica da encenação de ópera cf. Savage, Millington & Cox 1992; Merlin 2007a; em língua alemã, Konold 1997 e Schläder 2001.

¹⁴ Nas décadas anteriores, a produção teórica sobre encenação de ópera centrava-se, na sua maioria, na edição dos textos de alguns dos encenadores da primeira metade do século XX – Walther R. Vollbach (1968) sobre Adolphe Appia, Elizabeth R. Hapgood (Stanislavski 1975) sobre Constantin Stanislavski – ou na recensão do trabalho desenvolvido por encenadores como Wieland Wagner (Panofsky 1964) e Walter Felsenstein (Friedrich 1967). Note-se, não obstante, o estudo crítico e pioneiro de Walter Panofsky sobre as encenações radicais de 1920, *Protest in der Oper: Das provokative Musiktheater der zwanziger Jahre* (1966).

¹⁵ Cf. a definição de “ópera de encenador” proposta por Gundula Kreuzer: “that much-mentioned yet little-defined «radical» mode of operatic production that supposedly cares little about stage directions in the score or «authenticity» in matters of scenery, costume design and other details of production. Instead, it aims to uncover psychological, social or political motives that tie the old work in with topical concerns, thus bestowing contemporary relevance on the entire operatic enterprise”. (Kreuzer 2006, 151) Note-se, contudo, que já na década de 1920 os repertórios operáticos eram revisitados de forma radical na Kroll Oper de Berlim, sob a égide de encenadores como Jürgen Fehling e de cenógrafos como Ewald Dülberg, Caspar Neher e Oskar Schlemmer (sobre este aspecto cf. entre outros Savage, Millington & Cox 1992, 1124; Levin 1993, 242); não obstante, foi sobretudo a partir da segunda metade do século XX que a “ópera de encenador” se expandiu a todo o espaço europeu.

ficar o potencial de renovação e transformação estimulado por este fenómeno cultural (Rich 1983; Peixoto 1985; Miller 1986). Entre os argumentos em desfavor da intervenção dos encenadores na ópera encontramos o testemunho de René Leibowitz em *Le compositeur et son double* (1971), onde o musicólogo aponta um conjunto de problemas que seriam, anos mais tarde, reiterados por outros autores (Leibowitz 1994, 69):

Observamos então que o encenador, ao invés de tentar penetrar e servir realmente o sentido da obra, deixa-se arrastar amiúde por uma espécie de “vontade de poder” cénico que não pode senão prejudicar a totalidade do espectáculo, ou então por uma opção inicial alheia à obra e que procede de uma interpretação mais do que primária e errónea de certas aquisições estéticas do nosso tempo (...) De modo geral e salvo muito poucas excepções, a tendência cénica actual tende a absorver para si mesma o interesse do espectador ao invés de o ajudar a tomar consciência daquilo que deveria interessá-lo acima de tudo, isto é, a *partitura* (sic) da ópera representada.¹⁶

Em *Opera in Crisis: Tradition, Present, Future* (1989), Henry Pleasants pronuncia questões semelhantes, caracterizando algumas das encenações de ópera contemporâneas como “violações cénicas” das tradições operáticas (*apud* Littlejohn 1992, 53):

The root of all this presumptuous, arrogant, and often licentious mischief is the crisis of opera in this century, i.e., the stagnation of the repertoire and the scarcity of great singers (...). Unable to update the music (...) [opera managers] have looked to a new breed of producer, mostly from theatre and film, to sustain the illusion of vitality and continuity by updating and altering the staging in cynical violation of tradition and oblivious of, or indifferent to, the consequent stylistic anachronisms, aberrations, abominations, and – not to mince words about it – vandalism.

Os argumentos de Leibowitz (1971) e Pleasants (1989) encontraram eco em diversas publicações já no século XXI, reflectindo-se ora a recorrência de determinados temas no meio operático, ora uma falta de informação de alguns autores relativamente a um conjunto de estudos entretanto publicados.¹⁷ Com efeito, em 2005 o musicólogo e produtor musical Philippe Beaussant publica um volume intitulado *La malscène*, onde são denunciados “[les] metteurs en scène tortionnaires, non seulement de l’œuvre qu’ils violentent et qu’ils souillent, mais bourreaux de ceux qui sont en train de la jouer, et qui souffrent.”

¹⁶ Tradução nossa livremente adaptada da tradução espanhola de Susana Cantero, presente na revista *ADE Teatro* – “La puesta en escena de ópera” (Leibowitz 1994): “Observamos entonces que el director de escena, en lugar de intentar penetrar y servir realmente al sentido de la obra, com demasiada frecuencia se ha dejado arrastar por una especie de “voluntad de poder” escénica que no puede sino perjudicar a la totalidad del espectáculo, o por una opción inicial ajena a la obra, que procede de una interpretación más que primaria y errónea de ciertas adquisiciones estéticas de nuestro tiempo (...). De manera general y salvo muy pocas excepciones, la tendencia escénica actual tiende a absorber para sí el interés del espectador en lugar de ayudarlo a tomar conciencia de aquello que debería interesarle por encima de todo, esto es, la *partitura* (sic) de la ópera representada.”

¹⁷ Entre outros exemplos cf. Levin 1993, 1997; Hunter 1995; Treadwell 1999; Risi 2001, 2002, 2003; Hepokoski 2003; Carvalho 2005, Kreuzer 2006; Brug 2006; Beyer 2007.

(*apud* Hurtut 2009, 10) De igual modo, vejamos as afirmações do maestro e compositor Jean-Louis Petit em *Le Chef d'Orchestre* (2007) (*apud* Hurtut 2009, 32):

Certains (vous n'aurez pas leurs noms) metteurs en scène, égarés dans les opéras, qui mettent en scène plus leurs obsessions personnelles et leurs angoisses existentielles que la substance de l'ouvrage qu'ils ont à régir et qui devrait être intouchable (l'ouvrage), qui ne tiennent pas compte de la musique (*prima la musica*) et se permettent de tout chambouler au point qu'un chat n'y reconnaîtrait pas ses petits – (ils se réfugient, pour justifier leurs élucubrations, dans la nécessité qu'il y aurait à “dépoussiérer” la tradition; encore des secoueurs de tapis à la fenêtre) (...) je refuse aujourd'hui tout engagement quand on me dit qu'Untel fera la mise en scène. C'est bien là mon seul caprice. Je ne veux plus, au grand jamais, les voir travailler de cette façon devant mon nez. On devrait les chasser à coup de balais ou de gourdin, les jeter en prison comme ceux qui profanent les tombes, car c'est ce qu'ils font.

Adoptando um tom igualmente derrisório e polémico, o crítico de ópera Jean Goury publicou em 2007 o ensaio *C'est l'opéra qu'on assassine! La mise en scène en question*, resumindo a sua problemática nos seguintes termos (Goury 2007, 46):

Le problème qui se pose désormais, c'est de savoir jusqu'à quel point la liberté du metteur en scène peut s'exercer. Est-il un créateur? Non. Est-il un interprète? Oui et non. Il l'est dans le sens où il est amené à travailler sur des textes dont il n'est pas l'auteur. (...) Mais ce pouvoir, peut-il l'exercer sans partage? Peut-il proposer une écriture scénique allant à l'encontre des intentions de l'auteur?

Entre outros exemplos semelhantes, veja-se o ensaio de André Tubeuf em *L'avant-scène opéra – “Opéra et mise en scène”* (Tubeuf 2007), onde o autor admite os direitos do encenador (“même un droit à l'infidélité, la fidélité littérale à un livret étant impossible”), apelando, não obstante, a um “*devoir d'interpréter* (sic), de faire transparaître dans sa représentation assez d'aspects du texte pour qu'on reconnaisse l'original.” (Tubeuf 2007, 25). As reacções negativas à proclamada “ópera de encenador” fizeram-se sentir igualmente em diferentes blogues e fóruns *online*. Em 2006 ficou famoso um documento anónimo onde se caricaturava um conjunto de características associadas às encenações de ópera contemporâneas, especificamente do contexto germânico (“How to stage na opera. The german way”, parcialmente reproduzido no [blogue confidentialattachees.wordpress.com](http://blogueconfidentialattachees.wordpress.com)):

1) The director is the most important personality involved in the production. His vision must supersede the needs of the composer, librettist, singers and especially the audience, those overfed fools who want to be entertained and moved. (...) 6) Storytelling is anathema to the modern director, like realistic «photographic» painting is to the abstract painter. Don't tell the story, COMMENT (sic) on it! Even better, UNDERMINE IT (sic)! (...) 12) Avoid entertaining the audience at all costs. If they boo, you have succeeded. You are the guru of your sect, while they are just stupid infidels.

Uma ideia comum a estes autores é a da encenação como um decalque ou uma ilustração de alegadas intenções contidas na partitura musical ou, por outras palavras, da encenação como um veículo assegurador de um conjunto de tradições¹⁸ e de uma imagem “correcta” de um dada obra. Estas ideias são sustentadas pela noção de “fidelidade à obra”, sem que nunca se indique o significado deste conceito e quais os requisitos atribuídos a uma encenação “fiel”. Segundo os autores citados, a função da encenação (e do encenador) consiste em “servir o sentido da obra” (Leibowitz) e manter as “tradições” operáticas (Pleasants), de modo a que seja possível “reconhecer o original” (Tubef), as “intenções do compositor” (Goury) e a “substância intocável” da partitura (Petit). A nossa abordagem no presente estudo não compreende as encenações no mesmo sentido destes autores, nem tem por objectivo inquirir se as encenações portuguesas de ópera foram ou não fiéis a certas obras ou compositores – uma vez que o conceito de “fidelidade”, como refere a propósito Patrice Pavis, é em si mesmo falacioso e não se enquadra com uma compreensão profunda daquilo que significa a encenação (Pavis 1990, 3):

Cette notion obsessionnelle dans le discours critique de fidélité est inutilisable, car il faudrait d’abord dire sur quoi se fonde la comparaison entre le point de départ et le résultat. (...). Par fidélité, on entend certes les choses les plus diverses: fidélité à la “pensée” de l’“auteur” (deux notions pourtant des plus mouvantes), fidélité à une tradition de jeu, fidélité à “la forme ou au sens” en vertu de “principes esthétiques ou idéologiques”. Fidélité surtout, et très illusoire, de la représentation par rapport à ce que le texte disait déjà clairement. Et si, d’ailleurs, produire une mise en scène fidèle, c’est redire – ou plutôt croire pouvoir redire – par la figuration scénique ce que le texte dit déjà, alors à quoi bon mettre en scène?

Urge, pois, uma reavaliação das abordagens teóricas aos espectáculos operáticos na actualidade e encaminhar a investigação a um nível que não se resuma à mera desqualificação dos mesmos ou aos tópicos já muito debatidos (e contraditos) da “fidelidade” à obra ou das intenções do compositor.¹⁹ Não obstante, a “ópera de encenador” (*Regieoper*)

¹⁸ Sobre as tradições de representação dos repertórios, cf. David Littlejohn (1992): “critics refer to what they regard as the joint and equal authority of Scripture and Tradition: Scripture being what composers and librettists have in fact written down (which includes not only explicit or implicit stage directions in the libretto but also letters, transcripts of rehearsal notes, and production books); Tradition being the way in which their operas have «always» been done. («Always», as I say, tends to mean the way operas were done at the Teatro alla Scala, the Royal Opera at Covent Garden, the Vienna Staatsoper, the Paris Opera, the Bayreuth Festspielhaus, and the Metropolitan Opera, between the introduction of electric lights and three-dimensional sets and the beginning of World War II).” (Littlejohn 1992, 57)

¹⁹ Partilhamos das mesmas inquietações do musicólogo David J. Levin quando menciona que “we need to be able to judge productions. But more important than the need for judgment is the need for solid ground upon which to form that judgment (...).” (Levin 2007, xvii) Cf. também James Treadwell: “The criterion of going «with» or «against» the presumed spirit of the work needs to be adjusted, since what is meant by «spirit» is in fact an inherited set of theatrical and aesthetic conventions which have no prescriptive validity. (...) Discussion of opera production needs to do more than argue over whether it is right or wrong for certain objects to be on-stage, at certain moments, or for certain events to be portrayed in certain locations.” (Treadwell 1999, 601)

enquanto fenómeno cultural desestabilizador e reformulador dos horizontes de recepção operática não constituiu um objecto de estudo recorrente no âmbito da musicologia. Na década de noventa, Levin foi um dos primeiros teóricos a adoptar uma postura crítica relativamente aos argumentos da “fidelidade” e às tradições de representação. Para o autor, não existem intenções *a priori* inscritas na partitura que uma encenação devesse ilustrar e, como tal, os testemunhos que referem as encenações como “violações cénicas” (Pleasants 1989) fundamentam-se em preconceções sobre as obras e intentam, afinal, uma homogeneidade dos sentidos e dos modos de representar os repertórios operáticos (Levin 1993, 3):

Contemporary operatic productions are regularly criticized for violating “the musical meaning” while that meaning is inevitably and necessarily left undefined. References to purported violations of musical meaning are usually smoke screens for a much more personal claim, namely, that a given production violates one’s own jealously guarded sense of how a production ought to look and what a work ought to mean. Because these preferences are deeply personal, relying as they do on amorphous things like nostalgia and individual experience, it makes sense that they would be ascribed to the music, whose meaning likewise is understood to be personal and vaguely inarticulable. But this move to seek (un-)critical refuge in the music is a defensive move, a move that would avoid a contestation of meaning, instead seeking its sanctification.

No mesmo sentido, embora nem sempre especificamente sobre encenação de ópera, a musicóloga Carolyn Abbate (1991; 2001; 2004) tem demonstrado como a atitude “gnóstica”²⁰ do discurso académico tem potenciado uma descodificação sistemática de significados musicais e ignorado o conhecimento adquirido no decurso de uma representação ou evento (Abbate 2004, 505). Este afastamento do que Abbate considera ser a “música real” (*ibidem*) é, pois, encorajado por um discurso que procura legitimar o conceito de “obra” e mesurar os eventos musicais de acordo com determinados cânones teóricos previamente estabelecidos. Nas suas palavras, “when real performances (invariably recordings) are cited they are often being summoned for an endorsement. Thus some performer’s rendition, some director’s staging, is deemed revelatory when it corresponds to one’s own or some historically sanctioned reading of the work, but ill-conceived or offbeat when failing to do so.” (Abbate 2004, 509) É, pois, sobre o conceito de “obra” que os eventos e representações musicais são avaliados e que o seu valor artístico é creditado. Como alternativa a esta opressão teórica, Carolyn Abbate propõe três “questões-desafio” para futuras reflexões sobre performance

²⁰ Carolyn Abbate parte da conceptualização do filósofo Vladimir Jankélévitch em *La musique et l’ineffable* (1961), obra que a musicóloga traduziu, aliás, para a língua inglesa (2003). Como interroga o filósofo, “composing music, playing it, and singing it; or even hearing it in recreating it – are these not three modes of doing, three attitudes that are drastic, not gnostic, not of the hermeneutic order of knowledge?” (Jankélévitch *apud* Abbate 2004, 505)

musical e conclui como o ideal da “fidelidade à obra” (*Werktreue*) não constitui senão um modo de legitimação e de controlo sobre a sensibilidade e a experiência artística (*ibidem*):

Is a sonic and visual reality, all its physical force and sensual power, being hauled in to provide a pedigree for a conclusion about meaning or form, with the abstraction – the musical work per se – being the true object of interest and acclaim? Are performances treated as way stations in a total reception history, sonic inscriptions of the work’s meaning over historical time? Adopting more generous terms, has a performance or staging been a goad to probe assumptions about the work’s meaning, suggest others, with the work of course still ineradicable from the calculus? *Werktreue* as an ideal, never presupposing one ideal performance, means that every actual performance is nonetheless measured against a monument whose non-materiality says nothing about its capacity to inspire awe.

No seguimento dos estudos de Carolyn Abbate sobre performance musical, David J. Levin publica em 2007 um volume essencial para os estudos de encenação operática: *Unsettling Opera – Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinski* (2007). Reunindo um conjunto de artigos sobre encenações actuais, Levin procurou questionar “what happens when operas that are more or less comfortably in the canon – works by Mozart, Verdi, or Wagner – are thoroughly rethought and dramatically recast onstage.” (Levin 2007, 1) De acordo com o autor, a partir da década de setenta o meio operático presenciou um conjunto de mudanças estruturais e institucionais que permitiram o aparecimento de encenações que visavam “desconfortar” ou “desorganizar” (*to unsettle*) as convenções de representação dos repertórios e o próprio género operático: “although a stage production can unsettle a work that was thought to be settled, I will argue, opera itself is unsettled, and that stage performance, at its best, clarifies this condition and brings opera in its unsettledness to life.” (*ibidem*). O estudo de David J. Levin revelou-se uma ferramenta essencial para a presente dissertação, não só por constituir uma abordagem cuidada e teoricamente fundamentada das encenações de ópera contemporâneas, mas também por enunciar diferentes métodos necessários a este tipo de análise. O musicólogo recorre a um vocabulário teórico e a uma bibliografia vasta – nas suas palavras, “a polylogical criticism” (*idem*, 30) –, no sentido de mostrar como as encenações ampliam a nossa compreensão dos repertórios e deslegitimam tradições de representação e os postulados da “fidelidade”. A nossa abordagem ao caso português, como veremos nos capítulos III e IV, procurará também incidir de modo crítico sobre as encenações portuguesas das óperas de Mozart, desvendando as abordagens dos encenadores a determinadas tradições e hábitos de representação/recepção operática.

No contexto da musicologia portuguesa, as primeiras reflexões sobre encenação de ópera surgem na década de noventa, no contexto do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM/ FCSH – UNL) com a realização de colóquios, seminários e

outros encontros científicos. O colóquio internacional “Encenar Ópera Hoje” (1999) – que contou com nomes tão distintos como Christian Cheyrez (Universidade de Paris VIII), Gerardo Guccini (Universidade de Bolonha) e Mário Vieira de Carvalho (CESEM, FCSH – UNL) – é demonstrativo deste interesse pela encenação de ópera.²¹ Constituindo uma primeira etapa para a criação de um Mestrado Europeu de Encenação de Ópera, o colóquio teve como intenção “confrontar, na história e na actualidade, perspectivas teóricas e resultados práticos no domínio do teatro musical, considerando aspectos relativos à criação, às estruturas de produção, à interpretação, à recepção, aos sistemas socio comunicativos, e dando particular importância às diversas dimensões de formação (training) e experiência exigidas.” (in “A encenação de Ópera Hoje”, cesem.fcsh.unl.pt). Outras iniciativas surgiram já no século XXI, entre as quais os colóquios “Opera Staging: Erzählweisen. Modos de Narrar²²” (2008) e “O Teatro de São Carlos e as Artes do Espectáculo em Portugal²³” (2010).

O primeiro colóquio inseriu-se num âmbito europeu de práticas de ópera, com ênfase num conjunto de oradores provenientes de contextos anglo-saxónicos (Sieghart Döhring, Peter Konwitschny, Karoline Gruber, Joachim Herz, Manuel Brug, entre outros). Entre as exposições apresentadas destacamos uma forte necessidade em problematizar determinadas práticas e conceitos relacionados com a encenação operática actual, como demonstram as intervenções de Sabine Henze-Döhring (“*Obra*: Que significa o termo?”), Hilde Heider (“Teatro de Encenação: Uma definição do conceito”), Stephan Mösch (“Teatro de Encenação como problema de recepção”) ou Peter Heilker (“A interrogação do antigo: da leitura de textos antigos”). O segundo colóquio esteve relacionado com o projecto “O Teatro de São Carlos: As Artes do Espectáculo em Portugal” (projecto financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia em 2006). Entre as temáticas abordadas, notamos um destaque em questões históricas (repertórios, recepção e intérpretes), muito embora se deva referir a apresentação de Paula Gomes Ribeiro e Marco Freitas (2010) que visou apresentar uma perspectiva geral das práticas de produção operática no Teatro Nacional de São Carlos desde 1974 até 2010.

²¹ Colóquio organizado pelo CESEM e Centro de Arte Moderna/ACARTE (Fundação Calouste Gulbenkian) em colaboração com a Escola Superior de Música de Munique, a Universidade de Bolonha e a Universidade de Paris VIII – Saint Denis. Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna, Lisboa, 9 a 12 de Dezembro de 1999.

²² Colóquio organizado pela Academia Europeia de Teatro Lírico (Europäischen Musiktheater-Akademie) em colaboração com o Instituto de Ciências do Teatro, do Cinema e da Comunicação da Universidade de Viena, o Instituto de Investigação do Teatro Lírico da Universidade de Bayreuth e o Teatro Nacional São Carlos. Realizado na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, entre 26 e 27 de Janeiro de 2008.

²³ Organizado pelo CESEM no Foyer do TNSC, Lisboa, 15 e 16 de Outubro de 2010.

No âmbito de publicações monográficas sobre encenação de ópera o panorama é mais escasso, não existindo dissertações de mestrado ou de doutoramento nem publicações periódicas especialmente vocacionadas para esse domínio. Neste contexto destaca-se o livro do musicólogo Mário Vieira de Carvalho, *Per lo impossible andamos. A ópera como teatro, de Gil Vicente a Stockhausen* (2005), onde o autor disserta sobre questões de dramaturgia e encenação de ópera, equacionando diferentes problemas nesse domínio – as noções de “autenticidade”, de “fidelidade à obra” e de “*misreading* criativo”, entre outras. Este estudo insere-se no perfil de algumas das publicações já mencionadas (Kreuzer 2006; Levin 2007) e constitui um contributo inédito da musicologia portuguesa para os estudos de encenação de ópera.²⁴ Veja-se ainda a publicação de Paula Gomes Ribeiro, *Hystérie et Mise en Abîme: le drame lyrique au début du XXème siècle* (2002), que inclui um conjunto de reflexões sobre encenações das óperas *Salomé* e *Elektra* de Richard Strauss.

Para além da literatura sobre encenação de ópera acima referida, considerámos da maior importância para a nossa investigação um conjunto de estudos de teatro que, no nosso ver, contribuem para uma abordagem rigorosa sobre ópera em performance. Nesse sentido, recorreremos a alguns autores determinantes e a publicações estratégicas, entre os quais: Marco de Marinis, “Dramaturgy of the Spectator”(1987); Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II: L'École du Spectateur* (1996) e Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures* (1990) e *La mise en scène contemporaine* (2010). Interessou-nos entender, entre outros aspectos, a noção de que o “texto espectacular” só se preenche e adquire sentido através da leitura que o espectador realiza do mesmo, noção que Marco de Marinis explorou no seu ensaio intitulado “Dramaturgy of the Spectator” (De Marinis 1987, 101-102):

We can speak of a dramaturgy of the spectator (...) in an active or subjective sense, referring to the various receptive operations/actions that an audience carries out (...). These operations/actions of the audience's members are to be considered truly dramaturgical (not just metaphorically) since it is only through these actions that the performance text achieves its fullness, becoming realized in all its semantic and communicative potential. (...) More than just a metaphorical coproducer of the performance, the spectator is a relatively autonomous «maker of meanings» for the performance; its cognitive and emotive effects can only be truly actualized by the audience.

No mesmo sentido, Patrice Pavis definiu o espectador como um dos elos de uma “cadeia de concretizações” realizadas sucessivamente a partir do “texto-fonte” (T₀): uma “concretização textual” (T₁), seguida de uma “concretização dramática” (T₂), uma “concretização cénica” (T₃) e, finalmente, uma “concretização receptiva” (T₄). Nas suas

²⁴ Cf. ainda Carvalho 2010 para aspectos de encenações de Walter Felsenstein e Peter Konwitschny.

palavras, “[le] spectateur ne s’approprie-t-il du texte qu’au terme d’une cascade de concrétisations, de traductions intermédiaires et incomplètes qui elles-mêmes, à chaque étape, réduisent ou élargissent, le texte-source, en font un texte toujours à trouver, toujours à constituer.” (Pavis 1990, 141) A ideia de que o “texto espectacular” apenas se completa com a sua “concretização receptiva” constituiu o objecto daquilo que Anne Ubersfeld nomeou de “escola do espectador” (Ubersfeld 1996), entendendo este último como “le sujet d’un *faire*, l’artisan d’une pratique qui s’articule perpétuellement avec les pratiques scéniques.” (*idem*, 303). Para Ubersfeld, as encenações devem proporcionar ao espectador um espaço amplo de leitura que constitui, em si mesmo, o *locus* do prazer teatral (Ubersfeld 1996, 332-33):

Théâtre, comme signe-comblement du manque. Ce n’est pas forcer les choses que de voir dans ce comblement la source même du plaisir théâtral; (...) Et probablement est-ce un des traits distinctifs d’une “bonne” mise en scène que de permettre ce plaisir excitant, de donner la place à toute sorte d’images possibles, et de laisser au spectateur le sentiment que son plaisir de voir n’est pas comblé, qu’il reste toute une série de signes qu’il n’a ni épuisés, ni vraiment vus, qu’on aurait pu regarder ailleurs et focaliser autrement...

A compreensão destes fenómenos de mediação e recepção teatral foram decisivos para consolidar a presente investigação e formar um espírito crítico na abordagem aos casos; por outras palavras, inquirir sobre uma determinada produção e sobre as estratégias de representação adoptadas implica reconhecer a presença de um investigador-espectador que é em si mesmo participante de um conjunto de concretizações dramáticas que adquirem sentido através da sua análise e interpretação crítica. Foi também essencial ao nosso estudo identificar, a um nível mais pragmático, os percursos e tendências da encenação teatral contemporânea tal como verificados em domínios da *praxis* artística. Como tal, recorreremos a alguns textos de Patrice Pavis sobre a temática, destacando a sua publicação *La mise en scène contemporaine* (2010), especialmente o capítulo referente às encenações dos “clássicos” (“Splendeurs et misères de l’interprétation des classiques”). Apesar do autor recorrer a exemplos de encenações teatrais, as problemáticas e tendências de encenação dos “clássicos” que apresenta coincidem com o sucedido na cena operática (Pavis 2010, 232-238):

Até cerca de 1980	Reconstituições arqueológicas	“La reconstitution archéologique du spectacle tel qu’il se présentait à sa création est une illusion, se donnant parfois comme l’idéal même de la représentation des classiques. (...) Faute d’être parfaite, la reconstitution se réduisait alors à un exercice de style, une distraction inutile. (...) un travail purement formel qui se préoccupe des détails archéologiques et pas assez du nouveau rapport de l’œuvre au public contemporain.” (Pavis 2010, 217)
-------------------	-------------------------------	--

	<i>Actualizações históricas</i>	“L’historicisation (...) consiste à représenter la pièce du point de vue qui est le nôtre à présent: situations, personnages, conflits sont montrés dans leur relativité historique. (...) Ces procédés de reconstitution actualisante (...) sont devenus très rares dans la pratique contemporaine. Lorsqu’ils sont employés, ils ne le sont plus que par goût de l’anachronisme et sans prétention didactique.” (Pavis 2010, 218)
	<i>Fragmentação e colagem</i>	“La mise en pièce(s) (...) est devenue une pratique courante, une déconstruction avant la lettre de la dramaturgie classique, une fragmentation du texte, si fréquente au cours des quarante dernières années. (...) On pressentait bien que le collage, si facile pour le papier ou dans le jeu de morceaux choisis de scènes, ne produisait pas automatiquement des résultats probants, ni pous l’intelligence du texte.” (Pavis 2010, 220)
A partir de 1980-90	<i>Transposição espacio-temporal</i>	“Le cadre de la pièce est alors le nôtre, soit que les locuteurs portent nos vêtements et imitent nos façons de parler, soit qu’ils adoptent une attitude envers l’action qui nous semble familière. (...) La tâche des acteurs consiste à faire comprendre au spectateur que la fable et les passions de la pièce sont universelles, qu’il faut commencer par lire l’organisation des signes, sans passer uniquement par la représentation mimétique, et qu’il s’agit d’élucider les options de la mise en scène.” (Pavis 2010, 232 e 233).
	<i>Modificação da Fábula</i>	“La difficulté de raconter, voire de donner cohérence à un texte dans une époque de déconstruction, conduit bien de meneurs de jeu à abandonner toute tentative de raconter une histoire, par crainte de simplifier la réalité. Seuls ceux qui se demandent encore, ou de nouveau, quel sens l’auteur s’est efforcé de construire, seront capables de raconter une histoire et de construire le spectacle sur la structure narrative qui en résulte. (...) Sans le guidage d’une dramaturgie bien charpentée, la mise en scène devient une suite d’effets faciles, une musique de fond répétitive, un tremplin pour acteurs virtuoses à tics et à trucs.” (Pavis 2010, 233 e 234).

Como podemos constatar, as estratégias de encenação dos “clássicos”, desde meados do século XX até à actualidade, pautam-se, entre outros aspectos e de maneira geral, em dois grandes paradigmas: (1) a actualização/transposição do contexto e do espaço-tempo da acção; (2) a intertextualidade e modificação estrutural/dramatúrgica das obras. Como veremos no decurso da nossa dissertação, estes dois paradigmas da encenação teatral contemporânea reflectiram-se igualmente em tendências recentes de encenação de ópera, sendo possível integrar os nossos casos em ambas as tipologias. Devemos alertar para o facto de não ser nossa intenção compartimentar as encenações portuguesas em modelos mais ou menos definidos de encenação, muito embora seja essencial socorrer-mo-

nos dos mesmos para inscrever os nossos casos em contextos e discursos artísticos internacionais e para problematizar as suas opções estéticas, dramatúrgicas e comunicativas. Em suma, é neste sentido que serão utilizados os estudos teatrais na presente dissertação: como pontos de partida para a inquirição das encenações em estudo e não para a sua (des)legitimação ou categorização.

2 Vivência da dramaturgia mozartiana em Lisboa, na primeira década do século XXI

Este capítulo tem por objectivo apresentar uma breve interpretação dos dados coligidos na nossa pesquisa, que se revelará fundamental para contextualizar as encenações em estudo nas políticas e práticas culturais lisboetas da última década. Após organizar os cento e vinte e quatro espectáculos ocorridos no período e contexto designados, foi nossa intenção distinguir um conjunto de paradigmas que nos pareceram da maior relevância analisar: (1) as instituições culturais que apresentaram o maior número de produções operáticas encenadas por portugueses; (2) a representatividade dos encenadores portugueses no meio operático lisboeta; (3) a vinculação dos encenadores portugueses a determinados períodos históricos, compositores e repertórios operáticos. De seguida apresentamos algumas inferências a partir destes itens, concluindo este capítulo com um conjunto de considerações sobre a vivência da dramaturgia mozartiana em Lisboa na última década e salientando alguns aspectos mencionados na imprensa jornalística e na blogosfera.

2.1 Instituições e espaços culturais lisboetas

Na primeira década do século XXI, foram apresentadas na área metropolitana de Lisboa cerca de cento e vinte e quatro produções de ópera com encenação portuguesa (uma média de doze encenações por ano), num total de trinta instituições e espaços culturais. No gráfico 1 (anexo 2 – p. 107) apresentamos a percentagem de produções operáticas por instituição e no gráfico 2 (anexo 2 – p. 107) dispomos estes mesmos dados cronologicamente.²⁵

O Teatro Nacional de São Carlos (TNSC), com dezassete produções, caracterizou-se pela regularidade na contratação de encenadores portugueses (uma a duas produções por temporada lírica, com a excepção da temporada de 2003-2004), notando-se uma concentração de produções entre os anos de 2000 e 2003. Paolo Pinamonti, Director Artístico da instituição entre 2001 e 2007, reconheceu como uma prioridade a “ [requalificação do] Teatro S. Carlos no panorama dos teatros europeus” (Pinamonti *apud* Leiderfarb 2001, 6), procu-

²⁵ Na presente contagem, foram isoladas as instituições que contaram com cinco ou mais espectáculos operáticos realizados no período e contexto em estudo, sendo os restantes casos reunidos num conjunto denominado “outras instituições”. Não contabilizámos as produções decorrentes dos dois cursos de Encenação de Ópera da Fundação Calouste Gulbenkian (2004 e 2007) e as óperas estreadas nas duas edições do Concurso *Ópera em Criação – Ciclo Novos x 9* do Teatro Municipal São Luiz (2006 e 2008). Remetemos para a tabela no Anexo 1 (pp. 96-106), no sentido de tomar conhecimento dos repertórios apresentados e dos encenadores envolvidos em ambas as circunstâncias.

rando contornar as condicionantes financeiras e atrair novos públicos com as seguintes estratégias: “recuperar a temporada lírica de Outubro a Junho”, “realizar uma grande temporada sinfónica, em colaboração com outras casas culturais da cidade” e estabelecer um “serviço educativo” e um “estúdio de ópera” (*ibidem*). Pinamonti enfatiza igualmente o papel da encenação para a criação de novos públicos. Nas suas palavras: “outro aspecto a ter em conta é uma atenção especial às encenações, ao chamado «teatro de regia». (...) O público, quando entra num teatro, quer ver teatro. Há que reconduzir a ópera à sua essência de espectáculo teatral, e para isso é preciso contratar bons encenadores e cenógrafos.” (*ibidem*) É de registar, durante o mandato de Paolo Pinamonti, a presença de alguns encenadores como Luís Miguel Cintra, João Lourenço, João Grosso, Nuno Carinhas e Joaquim Benite, nomes reveladores de uma aposta institucional nos encenadores de ópera portugueses.

O mandato de Christoph Dammann no TNSC (2008-2010) foi igualmente atento à colaboração com os artistas nacionais, o que se manifestou ora nos encenadores contratados – entre outros, Paula Gomes Ribeiro (2008), Maria Emília Correia (2009) e João Botelho (2010) – ora na encomenda de novas criações músico-teatrais – recordemos a estreia de *Das Märchen* (2008), do compositor Emmanuel Nunes, cujo impacto internacional transformou este evento num momento único da história do TNSC (Carvalho 2011, 170). Para Dammann, “um teatro nacional significa colaborar com artistas portugueses: na próxima temporada teremos elencos com muitos cantores nacionais. E vamos trabalhar com encenadores e compositores portugueses.” (Dammann *apud* Leiderfarb 2009, 10) Por último, a direcção de Martin André no TNSC (2010 –), da qual a nossa pesquisa apenas cobre o primeiro ano, mostrou-se também atenta ao panorama artístico português; reveladora desse facto foi a estreia moderna da ópera de Marcos Portugal, *O Basculho da Chaminé*, em 2012 no Salão Nobre (encenação Pedro Wilson), produção decorrente da investigação que David Cranmer (CESEM/ FCSH) tem empreendido sobre este compositor.

O Teatro da Trindade, igualmente regular na contratação de encenadores nacionais nos seus espectáculos de ópera (onze produções), apresentou um perfil artístico/institucional fortemente motivado para a promoção dos artistas nacionais e da língua portuguesa. Notem-se, a este respeito, as cinco produções de ópera em versão portuguesa²⁶ e as estreias mundi-

²⁶ *As Bodas de Figaro*, Wolfgang Amadeus Mozart, versão portuguesa não discriminada no programa de sala (2000); *A Casinha de Chocolate*, versão portuguesa de Alexandre Delgado da ópera *Hänsel und Gretel*, Engelbert Humperdinck (2003); *As Bodas de Figaro*, Wolfgang Amadeus Mozart, versão portuguesa do compositor Nuno Côrte-Real (2006); *O Elixir do Amor*, Gaetano Donizetti, versão portuguesa do compositor Nuno Côrte-Real (2008); *Orfeu ed Euridice*, Christoph Willibald Gluck, adaptação para o público infanto-juvenil com libreto de José Luís Peixoto (2008).

ais de quatro óperas de compositores portugueses contemporâneos.²⁷ Estas estratégias revelam a intenção de reabilitar a tradição operática do Teatro da Trindade e a sua função pedagógica, tal como é mencionado por Carlos Fragateiro, Director da instituição entre 1997 e 2006: “este retomar da tradição dos espectáculos líricos no Trindade²⁸, abrirá não só a possibilidade de um outro público que não vai ao São Carlos ter acesso a espectáculos líricos de qualidade, mas também permitirá que um leque alargado de cantores líricos portugueses tenham a possibilidade de desenvolver e fazer evoluir a sua carreira, o que só se consegue se houverem projectos que permitam uma apresentação com regularidade.” (Fragateiro in Programa de Sala de *As Bodas de Figaro* 2006, 7)

No caso da Culturgest e da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), com nove e oito produções respectivamente, notou-se um incremento de encenações portuguesas a partir da segunda metade da década. Na Culturgest, este fenómeno esteve certamente relacionado com uma dinâmica colaborativa entre encenadores e compositores portugueses, tendo sido estreadas neste contexto seis óperas encomendadas pela instituição.²⁹ O mesmo sucedeu na FCG com a estreia das óperas *Metanoite* de João Madureira (2007) e *A Montanha* de Nuno Côrte-Real (2007) e com a apresentação da ópera *O Sonho*, de Pedro Amaral (2010). É de registar o investimento da FCG na formação de encenadores de ópera em Portugal em duas edições do Curso de Encenação de Ópera (2004 e 2007) enquadradas no Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística. O Centro Cultural de Belém (CCB), com sete produções, apresentou também uma concentração de encenações portuguesas na segunda metade da década, sendo visível uma associação dos encenadores à representação do repertório lírico nacional. Veja-se a encenação de Nuno Carinhos da ópera *L' Amore Industrioso*, de João Sousa de Carvalho (2001) ou a encenação de Luca Aprea da ópera *La Spinalba Ovvero Il Vecchio Matto*, de Francisco António de Almeida (2009). O Teatro Aberto e o Teatro Municipal São Luiz (TMSL), com seis e cinco produ-

²⁷ *Nefertiti*, José Júlio Lopes (2000); *Os Fugitivos*, José Eduardo Rocha (2004); *Quixote*, Jorge Salgueiro e *A Rainha das Abelhas*, Sérgio Azevedo (2010).

²⁸ Carlos Fragateiro refere-se aqui à extinta Companhia Portuguesa de Ópera (CPO), instituição abrigada no Teatro da Trindade entre 1962-1975 e que possibilitou a formação e profissionalização de muitos cantores líricos portugueses. Como menciona a este respeito Tomaz Ribas, a CPO tinha como “principais e salutar objectivos (...) por um lado, criar condições de estabilidade profissional e artística aos cantores líricos portugueses e formar novos cantores, novos artistas do bel canto, e, por outro lado, proporcionar ao grande público e à classe média espectáculos de ópera e opereta a preços módicos, populares.” (Ribas 1993, 72) Sobre os aspectos ideológicos e políticos da programação da CPO durante o Estado Novo cf. o estudo do sociólogo Nuno Domingos, *A Ópera do Trindade: O papel da Companhia Portuguesa de Ópera na “educação cultural” do Estado Novo*, Lisboa: Asa/Lua de Papel, 2007.

²⁹ *Caminho ao Céu*, Carlos Marecos (2003); *W*, José Júlio Lopes (2007); *Outro Fim*, António Pinho Vargas (2008); *Jerusalém*, Vasco Mendonça (2009); *Uma Vaca Flatterzunge*, Vítor Rua (2010); *Paint Me*, Luís Tinoco (2010).

ções respectivamente, contabilizaram ambos um maior número de participações portuguesas entre 2002 e 2006; registe-se a aposta do Teatro Aberto na divulgação de alguns compositores do século XX menos apresentados em Portugal, com a estreia nacional de duas óperas de Benjamin Britten – *Albert Herring* (2002) e *The Beggar's Opera* (2005); note-se a aposta do TMSL em novas criações músico-teatrais, reflectida nas edições do Concurso *Ópera em Criação – Ciclo Novos x 9* (2006 e 2008).³⁰ Assistiu-se, pois, a uma intensa actividade operática nas instituições e espaços culturais lisboetas durante a última década, estando os encenadores portugueses mais associados ao repertório lírico nacional, às criações músico-teatrais contemporâneas e, como veremos seguidamente, às obras dos séculos XVIII e XX. Passemos ao estudo dos encenadores portugueses mais envolvidos na encenação de ópera durante o período e contexto visados.

2.2 Os encenadores portugueses ou residentes em Portugal

Num universo de quarenta e cinco encenadores portugueses ou residentes em Portugal, destacaram-se os seguintes casos: Paulo Matos (oito produções), Fernando Gomes, Luís Miguel Cintra, João Lourenço e Paula Gomes Ribeiro (seis produções). Alguns destes encenadores colaboraram em produções operáticas recentes (entre 2011 e 2012), confirmando-se assim a sua relevância e regularidade no contexto em estudo. Veja-se, por exemplo, a encenação de Fernando Gomes da ópera *O Chapéu de Palha de Itália*, do compositor Nino Rota, no TNSC (Temporada Lírica 2010-2011) e as encenações de Luís Miguel Cintra no contexto do Concurso Mini-Óperas, na mesma instituição.³¹ O gráfico 3 (anexo 2 – p. 108) apresenta a percentagem de espectáculos de ópera por cada um dos encenadores acima designados, dispondo outros quatro casos importantes no contexto visado. Na coluna “outros encenadores” são mostrados os casos com um número inferior a três produções operáticas.

No nosso entender, os encenadores João Lourenço, Fernando Gomes e Luís Miguel Cintra constituem três dos casos mais relevantes da última década, atendendo à asso-

³⁰ As duas edições do Concurso “Ópera em Criação – Ciclo Novos x 9” procuraram promover a criação de ópera em português por jovens compositores portugueses ou residentes em Portugal, tendo como objectivo seleccionar um vencedor entre um conjunto de óperas curtas, encenadas por Paulo Matos e dirigidas por Christopher Bochmann. O júri das edições foi composto por Christopher Bochmann, Carlos Marecos, João Madureira, Paulo Matos, Helena Barbas, representantes do TMSL, TNSC, entre outras personalidades do meio musical português. Cf. http://www.teatrosaoluiz.pt/catalogo/detalhes_produto.php?id=63 (consulta a 21/09/2012).

³¹ Neste Concurso (Temporada Lírica 2011-2012) foram apresentadas quatro óperas em língua portuguesa, com a duração máxima de dez minutos, todas elas encenadas por Luís Miguel Cintra: *Inês Morre*, de Sofia Rocha (libreto de Miguel Jesus); *Fado Olissiponense*, de Luís Solnado (libreto de Rui Zink); *Manucure*, de Edward Luiz Ayres d'Abreu (“delírio futurista” a partir de poemas de Mário de Sá Carneiro); *A Vida Inteira*, de Tiago Cabrita (libreto de António Carlos Cortez a partir de poema de Ruy Belo).

ciação dos mesmos a determinados paradigmas de representação, compositores e instituições. Luís Miguel Cintra, por exemplo, colaborou regularmente nas produções do TNSC durante o período em estudo (quatro produções entre 2000-2005), facto aliás observável em outros momentos da história daquela instituição. Como é mencionado por Paula Gomes Ribeiro e Marco Freitas (2010), Luís Miguel Cintra participou em cinco produções do TNSC entre os anos de 1980 e 1992, constituindo um dos encenadores portugueses que mais encenou nesta instituição nas últimas três décadas (Gomes Ribeiro & Freitas 2010, 5). É igualmente reveladora a sua colaboração no Teatro Aberto na encenação de *Le Vin Herbé* de Frank Martin (2004), sendo o único encenador a participar nas produções de ópera desta instituição, para além de João Lourenço.³² Sobre o Teatro Aberto, já foi mencionada a sua relevância para a visibilidade nacional de determinados compositores e repertórios do século XX, tendo sido determinante o impulso do encenador João Lourenço e dos seus colaboradores artísticos, a dramaturgista Vera San Payo de Lemos e o pianista João Paulo Santos. Refira-se também a importância da encenação de João Lourenço da ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, de Bertolt Brecht/ Kurt Weill (TNSC, 1986) que marcou uma ruptura no panorama operático lisboeta, em termos de repertórios e práticas de encenação.³³

A contribuição do encenador Fernando Gomes caracterizou-se por um conjunto de produções de teor humorístico, com enfoque na adaptação e na tradução de operetas de Jacques Offenbach: *As Madamas do Bolhão*, adaptado de *Mesdames de La Halle* (Teatro Gil Vicente, 2002); *Nas Asas do Sonho*, a partir de *Ba-Ta-Clan* (Teatro Há.de.Ver, 2003); e *O principado de Tulipatan*, a partir de *L'Île de Tulipatan* (Centro Cultural Cascais, 2004). Mencionem-se ainda, na mesma linha de espectáculos humorísticos, as encenações das óperas *O Barbeiro de Sevilha*, de Gioacchino Rossini, numa versão portuguesa do Teatro Infantil de Lisboa (2007) e *A Vingança da Cigana*, de António Leal Moreira, apresentada no Auditório Municipal de Oeiras (2007). É de referir ainda a sua encenação de *As Cantatas do Café e dos Camponeses* (Centro Cultural da Malaposta 2000), a partir das cantatas profanas de Johann Sebastian Bach, espectáculo não incluído nos nossos registos por não se identificar com a variável definida no presente estudo (produções operáticas).³⁴

Os encenadores Paulo Matos e Paula Gomes Ribeiro associam-se a um conjunto de produções de índole pedagógica, definidas pelo seu carácter inovador e experimental.

³² Entre as publicações referentes ao encenador Luís Miguel Cintra, veja-se Seródio 2001 e Leitão 1998.

³³ Agradecemos ao encenador e musicólogo Paulo Ferreira de Castro as declarações prestadas sobre esta produção do TNSC. Remetemos igualmente para a leitura de Gomes Ribeiro 2012 para aspectos da recepção de Bertolt Brecht no meio cultural-operático lisboeta da década de oitenta.

³⁴ Sobre Fernando Gomes, cf. a entrevista de Teresa Faria e Rita Martins em *Sinais de Cena*, nº 16 (2011).

Este facto não foi alheio à participação de ambos em diferentes instituições educacionais: Paulo Matos como docente de Interpretação Cénica na Licenciatura em Canto da Escola Superior de Música de Lisboa (2000-2004); Paula Gomes Ribeiro como responsável do Atelier de Ópera da Escola de Música do Conservatório Nacional (2004-2008).³⁵ Neste contexto, são de mencionar dois projectos escolares idealizados por Paulo Matos em colaboração com o pianista Nicholas McNair: *The mirror of immortality*³⁶, no TNSC (2001) e *Parsifália*³⁷, no Teatro da Trindade (2002). Veja-se também a participação do encenador nas edições do concurso *Ópera em Criação* do TMSL (empreendimento que impulsionou muitos jovens cantores e compositores portugueses em início de carreira) e a sua encenação de *Let's make an opera*, de Benjamin Britten, na FCG (2010), espectáculo vocacionado para a infância e público juvenil. As encenações de Paula Gomes Ribeiro no Atelier de Ópera do Conservatório Nacional identificam-se, sobretudo, pela incidência nos compositores do século XX e nos processos de montagem dramaturgica a partir dos repertórios operáticos, de que constituem exemplo a ópera *The Telephone ou l'Amour à Trois* de Gian-Carlo Menotti, apresentada na Câmara Municipal de Lisboa em 2005, ou *Plantons des Parapluies dans nos Têtes Cocasses – Erik Satie ou le Mal de Mer*, criação estreada no Festival Transeuropéennes de Rouen, em 2007, e apresentada no Centro Cultural de Cascais no mesmo ano. Uma outra criação do Atelier de Ópera digna de registo intitulou-se *Ma Guarda il Catalogo! Alora Capirai! Dissertações sobre Don Giovanni*, projecto inspirado na ópera homónima de Mozart e apresentado na discoteca Lux-Frágil em 2006.³⁸ Recordemos também a presença da encenadora no Estúdio de Ópera do TNSC em 2008, na encenação de *Comedy on the Bridge*, ópera em um acto de Boshuslav Martinů.

Os cinco casos mencionados reflectem um conjunto de circunstâncias definidoras da actuação dos encenadores portugueses no panorama operático lisboeta da última década. Como pudemos constatar, foi decisiva a presença de encenadores como Luís Miguel Cintra e João Lourenço no contexto em estudo, associados respectivamente ao TNSC e ao Teatro Aberto. Igualmente significativa foi a contribuição de Fernando Gomes para uma descentralização da ópera (as suas produções de Offenbach contaram com uma digressão

³⁵ Entre 2004 e 2007, a disciplina de Interpretação Cénica da Escola Superior de Música de Lisboa foi ministrada por Francisco Salgado, encenador e docente na Escola Superior de Teatro e Cinema, sendo actualmente leccionada pela soprano Sílvia Mateus. Na Escola de Música do Conservatório Nacional, o Atelier de Ópera foi dirigido por Carlos Avilez entre 2008 e 2009, no ano seguinte por Mário Redondo e, actualmente, por Bruno Cochat, Rúben Santos e José Manuel Brandão.

³⁶ A partir de óperas de Georg Friedrich Händel.

³⁷ Espectáculo a partir de cenas de *Parsifal* de Richard Wagner.

³⁸ Note-se que em 2000 o Lux – Frágil havia igualmente acolhido a produção da ópera *A Hand of Bridge*, de Samuel Barber, numa encenação de Paulo Matos.

em diferentes localidades portuguesas) e para a criação de público infanto-juvenil (designadamente nas adaptações do Teatro Infantil de Lisboa). Finalmente, os encenadores Paulo Matos e Paula Gomes Ribeiro espelharam uma preocupação com a formação artística e com a promoção dos jovens cantores portugueses (relembremos a apresentação de produções escolares em espaços culturais da capital e em festivais internacionais), reflectindo também uma necessidade de inovação no que respeita aos processos de encenação de ópera (em especial na revisitação de repertórios e na sua transformação em novos universos músico-teatrais).

2.3 Períodos históricos, compositores e repertórios

Na continuidade da nossa pesquisa, procurou-se identificar quais os períodos históricos, compositores e repertórios mais encenados por portugueses no período e contexto em estudo. Nesse sentido, verificou-se uma forte presença em óperas dos séculos XVIII e XX (com vinte e dezoito produções, respectivamente), seguindo-se o século XIX (treze produções) e o século XVII (duas produções). Consequentemente, os compositores mais encenados correspondem a estes séculos, destacando-se os casos de Wolfgang Amadeus Mozart (doze produções), Gioacchino Rossini (quatro produções) e, finalmente, Benjamin Britten e Jacques Offenbach (ambos com três produções). No gráfico 4 (anexo 2 – p. 108) expomos estes dados em percentagem e apontamos outros três casos em destaque; na coluna “outros compositores” incluem-se os casos que contaram com apenas uma produção.

As doze produções mozartianas ocorridas na Grande Lisboa reflectem um processo de canonização em torno do compositor e das suas óperas, fenómeno testemunhado em Portugal sobretudo na última década (Castro 2012) e que se manifestou também a um nível internacional. Como é referido no estudo de Agid & Tarondeau (2010), Mozart foi o compositor mais representado internacionalmente entre 2004 e 2006, contando um total de setecentas e sessenta e nove representações (Agid & Tarondeau 2010, 46). Como é mencionado por estes autores, o volume de produções mozartianas justifica-se em certa medida com a efeméride dos duzentos e cinquenta anos do nascimento do compositor em 2006), celebração que ocasionou o florescimento de inúmeras produções em todo o mundo – veja-se, por exemplo, a encenação integral das óperas de Mozart no Festival de Salzburgo (*idem*, 49).

No contexto lisboeta da última década contaram-se vinte produções de óperas de Mozart ou com origem no repertório mozartiano (doze nacionais e oito estrangeiras), observando-se sete espectáculos só no ano de 2006 (*cf.* gráfico 5, anexo 2 – pp. 109). O

TNSC contabilizou dez produções (muito embora apenas três tenham sido encenadas por portugueses); o Teatro da Trindade contou com duas produções de *Le Nozze di Figaro* (em versão portuguesa) e o TMSL com duas produções de carácter experimental: *Fiore Nudo – Espécie de Ópera a partir de cenas de Don Giovanni* (encenação de Nuno M. Cardoso) e *Uma Pequena Flauta Mágica* (encenação José Geraldo).³⁹ A identificação deste fenómeno foi decisiva para a presente dissertação, não só pelo número avultado de produções mozartianas e pela significativa associação dos encenadores nacionais ao compositor, mas também pelo conjunto de aspectos ressaltados na imprensa jornalística e na blogosfera. Na próxima secção deste capítulo, deter-nos-emos sobre os seguintes itens: (a) as óperas de Mozart mais representadas no contexto visado; (b) as questões referidas pela crítica lisboeta; (c) a selecção dos estudos de caso, no contexto das produções mozartianas então ocorridas na capital.

2.4 As produções mozartianas no contexto cultural lisboeta da última década

2.4.1 Os repertórios mais representados:

A ópera de Mozart mais produzida foi *Die Zauberflöte*, com seis encenações nacionais e quatro estrangeiras. Destas produções, apenas duas representaram a obra original: as encenações de Paulo Ferreira de Castro (2000) e Stéphane Braunschweig (2002) no TNSC. As restantes oito produções desta ópera consistiram em adaptações na sua maioria vocacionadas para o público infanto-juvenil.⁴⁰ *Le Nozze di Figaro* contou com um total de três produções originais, duas em versão portuguesa no Teatro da Trindade (2000 e 2006) e a mais recente no TNSC, encenação de Guy Montavon (2010). *Don Giovanni* representou-se uma vez em versão original, na encenação de Maria Emília Correia no TNSC (2009), inspirando outros dois espectáculos músico-teatrais: *Fiore Nudo...* (TMSL, 2006) e *Ma Guarda Il Catalogo!*... (Lux-Frágil, 2006). Outras quatro óperas de Mozart foram apresentadas na Grande Lisboa na última década: *Die Entführung aus dem Serail* (2005), *Così Fan Tutte* (2006), *La Clemenza di Tito*, (2008) – todas no TNSC – e uma adaptação musical de *Bastien et Bastienne* no Centro Cultural Olga Cadaval (2008). Destaquem-se outras três produções mozartianas nas que ocorreram na capital depois de

³⁹ Cf. anexo 3 (pp. 110-111) para uma cronologia das produções mozartianas em Lisboa (2000-2010).

⁴⁰ *Uma Pequena flauta mágica*, FCG, encenação Pascal Sanvic (2006); *A Flauta Quase Mágica*, TMSL, encenação José Geraldo (2006); *A Flauta Mágica*, Teatro Armando Cortês, encenação Fernando Gomes (2006); *A (Pequena) Flauta Mágica*, TNSC, encenação de Eike Ecker (2008, 2009 e 2010).

2010: *Così Fan Tutte* (TNSC 2012), *Bastien et Bastienne* (FCG 2012) e *As Bodas de Figaro*. Uma tradução (Teatro Maria Matos 2012).

Como podemos observar no gráfico 6 (anexo 2 – p. 109), em dez anos foram enfocadas as obras canónicas do compositor (*Die Zauberflöte*, *Don Giovanni*, *Le Nozze di Figaro*), sendo apenas pontualmente apresentadas obras como *Bastien et Bastienne*, *La Clemenza di Tito* e *Die Entführung aus dem Serail* e nunca sendo produzidas óperas do compositor como *Zaide*, *Lucio Silla*, *La Finta Giardiniera*, *Idomeneo Re di Creta*, entre outras.⁴¹ Atentaremos seguidamente nos principais aspectos referidos pela crítica lisboeta no que respeita às produções mozartianas da última década.

2.4.2 Aspectos mencionados na imprensa jornalística e na blogosfera

Após circunscrever a nossa pesquisa às produções mozartianas, procurámos reunir um conjunto de testemunhos críticos na imprensa lisboeta e na blogosfera; para esse efeito, empreendemos um trabalho documental na Hemeroteca Municipal de Lisboa, nas seguintes publicações periódicas: *Público*, *Expresso* – “Actual”, *Diário de Notícias*⁴² e *Jornal de Letras*. A par das críticas na imprensa jornalística, consultámos alguns blogs⁴³ cujos debates se revelaram da maior importância para a identificação de um conjunto de aspectos e problemas associados às encenações portuguesas de Mozart em Lisboa, na última década. Importa comunicar que o número de críticos implicados e artigos publicados não é abundante, facto que resulta quer do número reduzido de publicações periódicas com crítica musical regular, quer de uma certa uniformidade no que concerne aos críticos musicais no activo.⁴⁴ A nossa análise incidirá sobre as produções mozartianas (nacionais e estrangeiras) que obtiveram maior número de respostas na imprensa e blo-

⁴¹ Outras produções inspiradas nas óperas e na biografia de Mozart tiveram lugar em Lisboa durante a última década. Por não se enquadrarem na tipologia de espectáculos que aqui analisamos, optámos por não as incluir nos nossos registos. Não obstante, nomeamos aqui alguns exemplos: *A ratoeira*, a partir de *Die Zauberflöte*, encenação Teatro delle Briciole, Itália (CCB, 2000); *Mozart Concert Arias*, coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker com a companhia Rosas (TMSL, 2006); *A Flauta Mágica*, versão para teatro com encenação do grupo de teatro Fatias de Cá (Castelo de São Jorge, 2006). Em 2011, o Teatro Nacional D. Maria II apresentou a peça *Amadeus*, de Peter Schaffer, com encenação de Tim Carroll.

⁴² Para algumas das críticas foi consultado o arquivo *online* deste periódico (www.dn.pt).

⁴³ Foram consultados os seguintes blogs nacionais: letradeforma.blogs.sapo.pt/ (Augusto M. Seabra); operaedemaisinteresses.blogspot.pt/, operalisboa.blogspot.pt/, criticomusical.blogspot.pt/. Foi também identificada uma crítica no blogue internacional ihearvoices.wordpress.com/.

⁴⁴ No seu total, serão referidos nesta secção sete críticos: Augusto M. Seabra, (*Público*); João Carneiro (*Expresso* – “Actual”), Cristina Fernandes (*Público*), Bernardo Mariano (*Diário de Notícias*), Jorge Listopad (*Jornal de Letras*), Jorge Calado (*Expresso* – “Actual”) e Manuel Pedro Ferreira (*Público*). Entre as formações destes críticos, destaque para três críticos formados em musicologia (Manuel Pedro Ferreira, Bernardo Mariano e Cristina Fernandes). Para uma contextualização da crítica musical lisboeta, cf. Carvalho 2011.

gosfera e irá debruçar-se sobre componentes de índole estética e dramaturgica, guardando para outra ocasião os comentários relativos a aspectos institucionais e de produção. Não sendo nossa intenção debater em detalhe os testemunhos críticos compilados – tal tarefa afastar-nos-ia do nosso objectivo na presente dissertação – consideraremos nesta secção aquilo que o musicólogo Mark Everist nomeou, por outras palavras, uma reflexão crítica da crítica, isto é, uma investigação que não se resume à inventariação da crítica jornalística mas, antes, à inquirição dos modos como os críticos perpetuam modelos de produção e cânones musicais (Everist 1999, 381):

The study of journalistic criticism has emerged as one of the most popular research paradigms in the study of reception in music in the last twenty years. Although much of it is highly sophisticated, in its most extreme form, this tendency can produce publications that do little except document and reprint newspaper criticism. (...) If investigations of reception are popular in music, there may exist a correlative disinclination to consider the theoretical dimension of the subject. Such disinclination can take the form simply of omission: not a reluctance to countenance a theoretical framework, but a clear one-sidedness of approach that is the result of an inadequate or insufficiently reflective critical practice.

Um dos aspectos mais referidos pelos críticos na imprensa lisboeta diz respeito à alegada superficialidade das encenações portuguesas de ópera mozartiana, consequente de leituras insuficientes ou redutoras da dramaturgia musical. Esta problemática está presente, por exemplo, na recepção do espectáculo *Fiore Nudo...*, encenação de Nuno M. Cardoso, no TMSL (2006). Apesar de ter distinguido o arrojo da produção, o crítico Augusto M. Seabra, no jornal *Público*, caracterizou *Fiore Nudo* como um espectáculo “tanto mais exorbitante quanto superficial”, um “trabalho com demasiadas arbitrariedades dramaturgicas, em contradição com o propósito de «Espécie de ópera a partir de cenas de Don Giovanni».” (Seabra 2006, 35) O crítico João Carneiro expressa preocupações semelhantes, alegando uma redução dramaturgica que terá “desfigurado” o original mozartiano (Carneiro 2006, 36):

Fiore Nudo, uma produção do T. S. João, do Porto, parte do *D. Giovanni*, de Mozart, e começa por proceder a uma redução do material musical. Basicamente, a dimensão orquestral passa para um conjunto de piano, contrabaixo e clarinete, sob a direcção musical de Rui Massena, o pianista. Dramaturgicamente, os cortes (recitativos, nomeadamente) fazem-se sentir muito mais drasticamente, não só pela redução da trama global da ópera como pela introdução de textos de Pascal e de Byron, e de um recitativo em alemão. A encenação, de Nuno M. Cardoso, acrescenta um peso equivalente ao que dramaturgicamente e artisticamente foi retirado, introduzindo uma figura da Morte, e procedendo a um desfile de personagens apenas dominadas pela lentidão e por uma obsessão com cordas com que passam o tempo a abrir alçapões no cenário. Apesar do empenhamento dos cantores, e descontando flutuações do tempo e percalços vocais talvez ocasionais, o resultado global é catastrófico, e os materiais originais dão apenas lugar a um objecto elementar, grosseiro e pretensioso, a que os figurinos de Frederica Nascimento dão o golpe de misericórdia, se ainda fosse necessário lembrar-nos a distância que vai entre recriação e desfiguração.

Voltaremos às críticas de *Fiore Nudo*... no terceiro capítulo desta dissertação, onde procuraremos demonstrar como algumas das componentes descritas pelos críticos se equacionaram a partir de determinados modelos de recepção que não se coadunam com o tipo de proposta artística apresentada pelo encenador Nuno M. Cardoso; por outras palavras, o apelo dos críticos à coerência estrutural e dramaturgica norteia-se pelo valor da “obra” enquanto entidade normativa e exclusiva, não tendo sido abordadas ou problematizadas as estratégias-base de *Fiore Nudo*... mas a desvirtuação deste espectáculo quando confrontado com o original mozartiano. As encenações de *As Bodas de Figaro* no Teatro da Trindade (2000 e 2006) foram alvo de um conjunto de críticas igualmente incidentes sobre questões de redução dramaturgica, em especial no que respeita à representação do enredo e das personagens. A encenação de Cláudio Hochmann (2000) mereceu uma crítica de Cristina Fernandes onde é referida uma sobrevalorização do estereótipo sobre as dimensões humana e psicológica da obra. Nas palavras da crítica (Fernandes 2000, 32):

A escolha de “As Bodas de Figaro” comporta os seus riscos. O facto de ser uma obra bem conhecida do público e detentora de numerosas interpretações, gravações e encenações de excelente nível, impõe à partida uma bitola mais alta. Sem pôr em causa o mérito da iniciativa e tendo em conta o imenso desafio que coloca aos cantores sem experiência de palco, a sensação que prevalece depois do espectáculo é a de que este fica muito aquém do imenso potencial da música de Mozart e do libreto de Da Ponte. O resultado não envergonha ninguém, tem alguma graça e não deturpa o espírito da obra, mas há numerosos pormenores que mereciam mais cuidado. (...) [Cláudio Hochmann] acentuou o lado cómico, deixando esbatida a profundidade humana das personagens e a rica dimensão social da obra, não obstante a sua intenção de fazer uma sátira ao poder. Esta fica-se pelos “clichés” do campo de golfe ou na tentativa de ridicularizar o Conde.

Novamente se menciona o “espírito da obra” como um ideal a atingir, sendo que a alegada superficialidade da encenação de Hochmann (“aquém do imenso potencial da música de Mozart e do libreto de Da Ponte”, *ibidem*) terá decorrido da sua decisão de transportar a acção da ópera para a actualidade, o que, para citar a crítica, “é defensável, ainda que várias componentes da intriga tenham uma ligação muito directa com o século XVIII – o direito feudal que é posto em causa, o misto de infantilidade e malícia dos jogos de sedução que encontram mais eco no sentir setecentista do que nas actuais relações...” (*ibidem*). Em 2006, uma nova produção de *As Bodas de Figaro* sobe ao palco do Teatro da Trindade, colhendo um número significativo de críticas e artigos na imprensa e blogosfera (um total de doze testemunhos, entre os quais uma carta aberta do musicólogo Mário Vieira de Carvalho à encenadora Maria Emília Correia⁴⁵). Algumas das críticas à encenação de Maria Emília

⁴⁵ Alguns aspectos deste documento serão oportunamente referidos no quarto capítulo da presente dissertação.

Correia reiteram questões de aplanamento dramaturgico e superficialidade tal como verificadas na encenação de Cláudio Hochmann na mesma instituição em 2000. Como se comprova pela crítica de Bernardo Mariano, no *Diário de Notícias* (Mariano 2006a, 46):

A encenação de Maria Emília Correia pende obviamente para a *folle journée* original de Beaumarchais e não tanto para os universos possibilitados pelo subtil libreto de Da Ponte e pela riqueza de caracterização psicológica inscrita na partitura de Mozart. Temos, portanto, uma encenação ligeira, que privilegia o ritmo e as constantes andanças e desandaças do texto. Por outro lado, parece-nos muito aplanador da dramaturgia os sinais explícitos de sexualidade e de libido fervilhante com que a encenadora decidiu pintar os personagens (sempre prontos para...): tudo fica mais prosaico, vulgar, e as possibilidades “outras” obscurecidas.

O mesmo é referido pelo crítico e encenador Jorge Listopad no *Jornal de Letras*, que refere a superficialidade e o estereótipo como os principais problemas da encenação de Maria Emília Correia. De acordo com o crítico (Listopad 2006, 43):

Se [Maria Emília Correia] corajosamente entra na atípica osmose, não encontrou a linguagem certa ou antes, as variáveis mas com rigor. Ela, a encenadora poética do verbo no teatro falado, nesta primeira experiência operática é como se tivesse *desconfiado* (sic) do charme erótico de Mozart, que não precisa dessa pulsão exagerada e sexy acabando em estereótipos. Como se estivesse *desconfiada* (sic) do canto cantado e da música em si.

Como veremos no quarto capítulo desta dissertação, a opinião destes críticos parece corroborar determinados paradigmas de representação que constroem uma visão específica do erotismo e das relações de intimidade naquela ópera de Mozart, visão difundida em certas encenações de referência, como é o caso da encenação de Giorgio Strehler em Paris nos anos setenta. É, pois, por uma suposta insuficiência de leitura do material musical (ou por uma “desconfiança” da partitura, para citar Listopad) que os críticos justificam a superficialidade de algumas encenações mozartianas da última década. Este modelo foi reafirmado na recepção de *Le Nozze di Figaro* no TNSC, encenação de Guy Montavon (Temporada Lírica 2010-2011). Jorge Calado, cuja crítica intitula “Bodas no Parque Mayer”, descreve-a como “uma encenação revisteira barata, sem tom nem som, esvaziada de qualquer resquício de humanidade; (...) Os gagues e soluções de Montavon são não apenas antimoztartianos mas também gratuitos e antimusicais.” (Calado 2010, 33). Como se observa neste excerto, a crítica de Jorge Calado não procurou debater as opções de representação de Guy Montavon, mas apenas comentá-las a partir de noções como “antimoztartiano” ou “antimusical”; a sua crítica não contribui, pois, para um discurso promotor de pensamento sobre a obra ou o espectáculo em causa. Segundo Vieira de Carvalho, o crítico musical do *Expresso* – “Actual” constitui um exemplo de como as refor-

mas das instituições culturais (neste caso, a direcção de Christoph Dammann no TNSC) condicionam o discurso da crítica e deixam assim entrever uma “rede de cumplicidades e rivalidades locais.” (Carvalho 2011, 183).⁴⁶

Entre outros exemplos que aludem à superficialidade das encenações portuguesas de Mozart, vejamos as críticas à encenação de Paulo Ferreira de Castro da ópera *Die Zauberflöte* no TNSC (2000). Esta produção foi criticada sobretudo pela alegada gratuitidade de algumas das suas opções cénicas (nomeadamente a inclusão da magia do ilusionista Luís de Matos no espectáculo), opções que, de acordo com alguns críticos, desviaram a atenção do espectador da essencialidade da obra. Jorge Listopad refere a magia de Luís de Matos como “uma bela fantasia do encenador mas não mais que isso”, tratando-se de um “equivoco”: “a flauta é **mágica** (sic) – refere o crítico – porque toca, no que é a mais bela **metáfora** (sic) da genial dupla de Schikaneder-Amadeus.” (Listopad 2000, 44) Augusto M. Seabra expressa também inquietações relativamente a esta e a outras opções do espectáculo e às suas consequências ao nível estético-comunicativo (Seabra 2000, 23):

O aparato cénico que devora esta produção, desde os truques de magia trazidos por Luís de Matos às manobras de cena (algumas das quais fatais à necessária atenção, pelo desconforto ou distância que instituem – caso de Papageno fazendo a entrada em cena descendo por uma escada desde o camarote real ou o Orador colocado no fundo do palco –, outras completamente a despropósito, como a súbita invasão de espécies zoológicas), passando pelas mexidas ao Deus dará dos elementos cenográficos ou a exibição dos figurinos, (...), tudo isso pode ser muito vistoso mas é de uma superficialidade clamorosa – o que começa por ser desconfortável e chega a tornar-se exasperante.

Em contraponto a estas duas críticas, o encenador Paulo Ferreira de Castro admitiu a introdução da magia na sua encenação como uma forma de potenciar a “dimensão onírica e infantil” de *Die Zauberflöte* (Castro 2012), proporcionando simultaneamente uma relação com a teatralidade do espectáculo barroco – que, segundo o encenador, esta ópera perdura

⁴⁶ Não iremos aprofundar aqui estas questões, uma vez que seria necessário proceder à análise de determinadas produções e circunstâncias e essa tarefa afastar-nos-ia do principal objectivo do presente capítulo – caracterizar a recepção às encenações nacionais de Mozart e compreender as razões que motivaram a selecção dos nossos estudos de caso. Não obstante, importa notar que o debate sobre as direcções do TNSC na última década assentou essencialmente numa comparação entre os mandatos de Pinamonti e Dammann, com comentários depreciativos para este último em alguns sectores da imprensa e da blogosfera, sobretudo no que respeita às suas políticas de programação e gestão. Tal debate foi promovido nomeadamente pelo crítico Augusto M. Seabra no seu blogue “letra de forma” e pelo já referido crítico Jorge Calado no semanário *Expresso*. Entre as diversas questões referidas por ambos os críticos, encontrou-se uma forte oposição às encenações encomendadas pelo TNSC durante o mandato de Dammann, muitas delas associadas àquilo que se apelidou de “ópera de encenação” ou *Regieoper* (cf. nota de rodapé nº 11) e cujo conceito estético, segundo a ex-ministra da cultura Gabriela Canavilhas, “não se coadunou com aquilo que o público português espera do Teatro Nacional S. Carlos.” (Canavilhas *apud* Seabra 2010) Em resposta a este debate cf. Carvalho 2011.

(*ibidem*) – e com a tradição da “ópera mágica”⁴⁷ (*ibidem*). Note-se também que a crítica não terá referido o texto do encenador presente no programa de sala, onde algumas das premissas dramatúrgicas da encenação foram subtilmente desveladas – nomeadamente as suas opções de representação cénica de certas personagens e situações, entre as quais a já referida dimensão mágica/onírica da ópera (Castro *in* Programa de Sala de *Die Zauberflöte* 2000, 5):

Sabe-se o que deve ser uma *Flauta Mágica* de sucesso: uma que evoque os prazeres da sobremesa (no sentido em que Satie dizia da música de Ravel que era de “se lamber os ouvidos”). Um cromo alegórico com pinceladas de pseudo-maçonaria, herói e heroína (mais herói do que heroína, entenda-se) atravessando as trevas com muita beatitude à volta. O delicioso, o “divino” Mozart, *echt Salzburger*. Resultado: indigestão por excesso de *Mozartkugeln?* (...) E se a escuridão da noite fosse tão importante como a claridade do dia? E se a Rainha da Noite fosse um pouco menos malévola (ao fim e ao cabo, é ela que providencia os instrumentos mágicos) e Sarastro, um pouco menos sábio (porque há escravos no Templo da Sabedoria? Porque se pratica ali a tortura?). E se a ambiguidade da partitura ironizasse à custa do maniqueísmo iluminista do libreto e das suas contradições (por mais que os eruditos se obstinem há séculos a tentar demonstrar uma inútil coerência “esotérica”?) **A estética do *Singspiel* é uma estética do efeito e da descontinuidade** [sublinhado nosso], não da progressão linear e da *pièce bien faite*. Ou ainda: e se a *Flauta Mágica* tivesse apenas a (in)coerência de um sonho?

A encenação de Maria Emília Correia de *Don Giovanni* (TNSC, 2009) agrupou um conjunto de opiniões contrastantes no que respeita à relação dos processos cénicos com a dramaturgia musical. De acordo com Bernardo Mariano, este espectáculo funcionou como “um serão bem passado”, muito embora, como refere o crítico, “[haja] ali muito de supérfluo (como certas obscenidades gratuitas...)” (Mariano 2009). Jorge Calado, por seu turno, é mais veemente nas suas observações sobre esta produção (Calado 2009, 29):

Já se sabia que quem quer ver mamas ao vivo e sexo anal simulado deve ir a correr comprar um bilhete para o São Carlos. É para isso que há as Matinéas de Família. O que não esperava era assistir ao crime musical de interferência e amputação do genial final criado por Mozart e Da Ponte (sem aviso no programa). Mas o São Carlos tomou o gosto às mutilações das óperas que apresenta e a tutela aguenta. A ópera, tal como foi concebida, não se quadrava com a concepção (?) de Correia. Toca de fechar a cortina após a morte do Don (com o público pateta a julgar que o espectáculo tinha acabado), elimina-se o delicioso final que mostra como a vida continua e passa-se directamente ao concertante, com os personagens embrulhados nuns lençóis, quais fantasmas, num céu cheio de neve carbónica. A reacção não se fez esperar: uns buuus monumentais, que é o que tudo isto merece.

⁴⁷ A respeito da “ópera mágica” no contexto vienense, citamos o musicólogo David Cranmer: “surgiu, sobretudo em Viena, outro subgénero [para além do *Singspiel*], o *Zauberoper* (ópera mágica), um *Singspiel* com elementos mágicos, sobrenaturais e fantásticos. Tipicamente derivados de contos folclóricos e de fadas, aproveitaram uma característica da ópera séria – as máquinas para efeitos especiais, sendo esta uma das facetas que mais atraiu Schinaker [libretista de *Die Zauberflöte* de Mozart].” (Cranmer *in* Programa de Sala de *Die Zauberflöte* 2002, 76) Perante esta noção de “ópera mágica”, é possível rebater a “superficialidade clamorosa” e a “súbita invasão de espécies zoológicas”, tal como alegado pelo crítico Augusto M. Seabra (Seabra 2000, 23); este último aspecto foi, aliás, argumentado pelo encenador Paulo Ferreira de Castro como estabelecendo uma relação dramatúrgica entre Tamino e Orfeu, e a relação de ambos com a natureza – com conotações maçónicas para o primeiro (Castro 2012).

O crítico e musicólogo Manuel Pedro Ferreira, por seu turno, qualificou a encenação de Correia como “criativa, moderna, e até ousada” (Ferreira 2009, 9), tendo valorizado as operações de transposição espaço-temporal e a sua relação com a dramaturgia musical. Na opinião do crítico, “as associações modernas são compatibilizadas com os traços fundamentais da acção dramático-musical (...) [numa encenação] que não interfere com, antes intensifica, os valores morais, artísticos e humorísticos desta obra-prima de Mozart e Da Ponte.” (*ibidem*) Estas palavras do crítico ressoam, aliás, algumas das ideias sugeridas pela encenadora no texto do programa de sala, entre as quais o “compromisso entre a actualidade e o Setecentismo” (Correia in Programa de Sala de *Don Giovanni* 2009, 117). A este respeito refere a encenadora: “uma laranjeira evoca o Sul; o letreiro do hotel é da Sevilha actual; os balões chineses aludem à influência asiática nas decorações de então; as girafas marcam uma festa popular onde, muito provavelmente, Zerlina e Masetto festejariam, hoje, o seu noivado; o «gang» de Masetto poderá advir de um bairro periférico da capital.” (*ibidem*)

Finalmente, a recepção da encenação de Joaquim Benite da ópera *La Clemenza di Tito* (TNSC 2008) é igualmente demonstrativa das preocupações dos críticos com as operações de transposição histórica. Como referiu Manuel Pedro Ferreira no *Público*, “a transposição da trama para os anos 20 (veiculados pelos figurinos e pelo cenário) é forçada, não se adequando a época às relações de poder aí representadas, nem trazendo dimensões adicionais que enriqueçam a nossa perspectiva da obra.” (Ferreira 2008, 14) O mesmo foi apontado por Jorge Calado: “Benite resolveu situar a trama nos anos 1920, pensando que assim a aproximaria do nosso tempo. Como se o público, hoje, fosse mais estúpido que o do século XVIII!” (Calado 2008, 47) No blogue internacional “ihearvoices”, de autor anónimo, foi identificada uma crítica onde se menciona a transposição histórica realizada na encenação de Benite em comparação com a encenação de Jonathan Miller em Zurique (2005). Como é aí referido (“No clemency for Titus” 2008),

When it comes to Joaquim Benites’s production, I am afraid it looks like the high-school version of Jonathan Miller’s staging from Zürich. It is basically the same concept (military régime and art-déco), only with uglier sets and costumes and no – and I mean NONE (sic) – stage direction. Singers moved about in a helpless manner doing the most basic gestures to illustrate their feelings (Vitellia would invariably hold herself as struck by a cold draft whenever she would sing the verb *gelare* – and she sings it a lot during the opera). Also, the transitions from recitatives to numbers would be marked by a pause in the action as if the stage had not been updated to gapless playing. To make things worse, the chorus was made to act like a group of zombies, marching on stage as in a military parade, standing still and singing their lines with the imperturbability of people who are mildly annoyed while the libretto explain that they are panic-stricken (such as in the finale to Act I). A theatre that received Maria Callas in the past should be more attentive to theatrical aspects.

Os comentários relativos à ausência de dinamismo cénico foram também observados na crítica lisboeta. Para Manuel Pedro Ferreira, “o estatismo que [a encenação] imprime ao espectáculo reinventa, a pretexto da depuração do gesto, a velha escola do cantor-cabide, de gesto mecânico, atitude inexpressiva, corpo colado ao chão. É irónico que isto suceda num espectáculo que conta com um responsável pelo movimento [Jean Paul Bucchieri].” (Ferreira 2008, 14) No *Expresso*, Jorge Calado caracterizou a encenação de *Tito* como “cenicamente inerte” (Calado 2008, 47), afirmando que “o encenador atirava-os [cantores] para a boca de cena, e eles (ou elas) que se desenrascassem.” (*ibidem*). Estes testemunhos convidam a uma reavaliação daquilo que se entende por dinamismo ou ritmo do espectáculo (no sentido da crítica, serão também as encenações de Robert Wilson ou Claude Régy “cenicamente inertes” e com “gestos mecânicos”?) e a um estudo das interacções da movimentação cénica com o material musical.⁴⁸ Esta interacção foi, além disso, referida por Benite em entrevista a Miguel-Pedro Quadrio, onde o encenador refere a clarificação gráfico-semântica do texto como uma das preocupações fundamentais do seu processo criativo (Benite *in* Programa de Sala de *La Clemenza di Tito* 2007, 90):

Não tive uma grande preocupação formal, mas sim de conseguir clarificar o texto, permitindo que o público pense a partir dele. (...) Eu trabalho sempre o movimento numa dupla função gráfica e semântica. O afastamento físico de um actor expressa, por exemplo, o distanciamento entre personagens. A escrita dramática dos gestos serve a inteligibilidade do texto: essa é a sua primeira função. Depois, considero também a função gráfica, estética. (...) Agrada-me a ideia dos cantores-actores se confrontarem directamente com o texto e não com aspectos que os distraiam do seu significado. Repare que, num cenário amplo e verticalizado, reduzi os adereços a uma cama, um punhal, uma folha de papel e uma cadeira. Procuro cada vez mais essa sobriedade – e a colaboração de Jean-Guy Lecat⁴⁹, que trabalhou anos a fio com Peter Brook, encaixa-se aí –, essa clarificação dos textos.

Se as encenações portuguesas de Mozart dificilmente mereceram apreciações positivas na imprensa lisboeta, o mesmo não sucedeu com duas encomendas do TNSC que reuniram consenso entre os críticos: *Die Entführung aus dem Serail*, em 2005 (com encenação de Giorgio Strehler⁵⁰) e *Così Fan Tutte*, em 2006 (com encenação de Mario Martone⁵¹). Em ambos os casos, foi elogiada a preocupação com o carácter humano das

⁴⁸ Uma problematização destas questões foi apresentada pelo autor no 1º Encontro Nacional de Investigação em Música (Casa da Música, Porto, 27 de Novembro de 2011), com o título: “A pesquisa rítmica como processo de recriação dos cânones de representação operática: *La Clemenza di Tito* de W. A. Mozart, no Teatro Nacional de São Carlos (Lisboa, 2008).” Nesta apresentação, procurou-se demonstrar, entre outros aspectos, como a encenação de Benite visou inscrever os sentidos do texto musical, nomeadamente as cadências harmónicas de alguns recitativos *semplice*, no espaço teatral e no gesto do cantor.

⁴⁹ Jean-Guy Lecat foi o cenógrafo que colaborou com Joaquim Benite nesta produção de *La Clemenza di Tito*.

⁵⁰ Produção do Teatro alla Scala de Milão de 1978.

⁵¹ Produção do Teatro San Carlo de Nápoles de 1999.

personagens, a fidelidade à obra e a economia de recursos cénicos (potenciadora de uma maior eficácia estética e comunicativa). No que concerne à encenação de *Così Fan Tutte* de Mario Martone, Jorge Calado reconheceu-a como um paradigma de representação desta ópera (“tenho ouvido vários *Cosìs* mais bem cantados, mas poucos tão equilibrados; nunca vi nenhum mais bem encenado”, Calado 2006, 42), louvando igualmente a simplicidade do projecto cenográfico: “o cenário (Sergio Tramonti) é simples: duas camas de corpo só (uma de ferro e outra de madeira), um espelho, um baloiço, cadeiras várias e o talento dos jovens intérpretes.” (*ibidem*). O mesmo foi sublinhado na crítica de Jorge Listopad: “bastaram duas camas, o símbolo metafórico, (...) o dispositivo cénico prático e poético não trai o espírito da obra.” (Listopad 2007, 43). Manuel Pedro Ferreira aplaude a cenografia “elegante” e “económica” de Tramonti (Ferreira 2006b, 34), mas também a eficiência da encenação de Martone na exploração das dinâmicas emocionais e na relação com o material musical: “a encenação revelou-se ágil, densamente coreografada e contrapontada, mas dando espaço, nas árias, à afirmação emocional dos personagens de acordo com o movimento musical.” (Ferreira 2006b, 34). Bernardo Mariano, porém, reconhece na encenação de Martone “a tónica colocada na composição dos seis personagens e na organização espacial das cenas e sua sucessão” (Mariano 2006b), mas define a cenografia como “um exercício de estilo forçado.” (*ibidem*).

As declarações do encenador Mario Martone em entrevista ao jornal *Público* corroboram os modelos reiterados pelos críticos lisboetas no que diz respeito aos processos de encenação operática e, particularmente, das óperas de Mozart. Com efeito, Martone admite que aquilo que o prendeu a *Così* foi a “dimensão humana” da obra (Martone *apud* Fernandes 2006a, 31), não tendo sentido a necessidade de transportar a acção para outro contexto histórico: “sendo óperas que falam de nós, têm um nível de contemporaneidade imediata. Não precisam de mediação ou de actualização.” (*ibidem*). No que concerne à cenografia e à gestão do espaço cénico, Mario Martone assevera: “as óperas de Mozart/Da Ponte, sobretudo o *Così Fan Tutte*, são quase óperas de câmara. (...) Não me parece adequado fazer este tipo de óperas à maneira oitocentista: com um palco distante e uma grande cenografia.” (*ibidem*). Esta estratégia possibilitou, nas palavras do encenador, “[aproximar] muito mais os cantores dos instrumentistas” e focar a atenção no “trabalho teatral” (*ibidem*).

A encenação de Giorgio Strehler de *Die Entführung aus dem Serail* foi igualmente reveladora de uma recepção consensual na crítica lisboeta, facto que pode estar relacionado, entre outros aspectos, com o estatuto canónico deste espectáculo e do seu encenador. Jorge Calado destacou a “frescura” e “actualidade” da encenação “clássica” de

Strehler: “a diferença é que é teatro por (e não contra a) música; a diferença é que transmite o texto e as notas através de deliciosas invenções teatrais.” (Calado 2005, 40) Cristina Fernandes elogiou a relação da encenação com a música e com os contextos socioculturais do século XVIII, assim como a essencialidade e fundamentação dramatúrgica das suas opções de representação – situadas nos antípodas da superficialidade reiterada pelos críticos no que diz respeito a algumas das encenações mozartianas nacionais (Fernandes 2005, 55):

Já muito se escreveu sobre a encenação de Strehler (reposta com profissionalismo por Mattia Testi) e as suas referências: jogos de luz e sombra que transformam personagem de carne e osso em figuras recortadas à maneira das silhuetas setecentistas, referências à *commedia dell'arte*, piscadelas de olho às estratégias de distanciação do teatro de Brecht, beleza cénica, hábil direcção de actores/cantores... Mas a grande lição que há a tirar é a forma como Strehler faz um exercício de criatividade sem desvirtuar a essência do *Singspiel* de Mozart e as referências culturais, sociais e artísticas do século XVIII. Sob a aparência de tipologias bem definidas (nobres e populares, sérias e cómicas, europeus e turcos) as personagens encerram psicologias complexas que condensam as ambiguidades e contradições humanas. Strehler sublinhou-as sem sobrecargas supérfluas de sentido, fazendo o mesmo com as tensões e simetrias da música e do libreto.

Em suma, vemos como a recepção crítica na imprensa jornalística lisboeta espelhou um conjunto de paradigmas relativos à encenação das óperas de Mozart e *latu sensu* à encenação de ópera em geral, sendo possível destacar alguns critérios que, segundo os seus autores, caracterizam e qualificam positiva ou negativamente uma encenação de ópera: (1) simplicidade dos recursos cénicos *versus* “espalhafato visual” (Seabra 2006, 35); (2) fundamentação dramatúrgica *versus* “aplanamentos” (Mariano 2006a, 46), “arbitrariedades” (Seabra 2006, 35) e “reduções” (Carneiro 2006, 36) dramatúrgicas; (3) aliança cena-partitura *versus* “desfiguração” (Carneiro 2006, 36), “amputação” e “mutilação” (Calado 2009, 29) dos repertórios operáticos; (4) contextualização histórica pertinente *versus* “transposições forçadas” (Ferreira 2008, 32); (5) caracterização humana/psicológica *versus* “gagues” (Calado 2010, 33), “clichés” (Fernandes 2000, 32), “vulgaridades” (Mariano 2006a, 46), “estereótipos” (Listopad 2006, 43) e “superficialidade” (Seabra 2006, 35).

Estes itens situam-nos, entre outras questões, no já mencionado debate das responsabilidades dos encenadores face à partitura e nos problemas da “fidelidade à obra” (cf. capítulo I); com efeito, encontramos em alguns dos testemunhos coligidos uma reiteração dos valores da “obra” e o dever das encenações sublinharem estes mesmos valores sob pena de se tornarem superficiais. Procede-se igualmente, em algumas críticas, a uma separação entre texto operático e texto performativo, sem procurar entender o modo como ambas as dimensões se entrecem e entendendo a dimensão espectacular como subalterna ou sucedânea da partitura. A propósito da separação entre “obra” e “encenação” (com a

sobrevalorização da primeira como entidade para a qual os processos cénicos devem tender), citamos as palavras de Patrice Pavis a respeito daquilo que uma encenação “não é”: “toute sémiologie théâtrale qui présuppose *a priori* que le texte dramatique possède une théâtralité qu’il s’agit à tout prix d’extirper du texte, pour l’exprimer sur la scène (...) nous paraît réduire abusivement la mise en scène à un décalque du texte et affirmer implicitement que la mise en scène est l’expression du texte, qu’il la contient implicitement et donc qu’il n’y a qu’une seule et bonne mise en scène déjà contenue dans le texte.” (Pavis 1990, 30)

Como tal, muito embora possamos estar de acordo com algumas questões afirmadas pela crítica – parece-nos evidente que uma encenação deve saber justificar a sua dramaturgia e estabelecer uma dialéctica⁵² com o material musical – por outro lado, não podemos deixar de inquirir sobre as ideologias (estéticas, institucionais, políticas) que presidem aos discursos da crítica e sobre aquilo que subjaz implicitamente em alguns dos seus argumentos, nomeadamente no que concerne às práticas de encenação e aos modos como estes processos são entendidos. Será, por ventura, necessário observar os espectáculos de ópera nos seus múltiplos aspectos de produção e recepção, legitimando a encenação como um processo dialéctico e não como elemento subsidiário da “obra” e das suas tradições.

2.4.3 A selecção dos dois estudos de caso

As produções de *As Bodas de Figaro* (Teatro da Trindade 2006) e *Fiore Nudo...* (TMSL 2006), como acabámos de ver, reuniram um conjunto significativo de artigos e de críticas na imprensa lisboeta, suscitando debates sobre as suas estratégias de actualização e adaptação da dramaturgia mozartiana. Sendo as duas encenações contrastantes em termos estéticos e dramáticos, permitem-nos, todavia, aprofundar um conjunto de questões sobre encenação de ópera em Portugal e a inclusão dos encenadores nacionais em determinadas tendências e paradigmas artísticos. Os capítulos três e quatro propõem uma

⁵² Entendemos este termo no sentido adorniano da dialéctica sujeito-objecto, que nos parece pertinente referir no contexto das problemáticas de encenação operática. No seu artigo “Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren” (1956), cuja problemática central é uma reflexão sobre a natureza do discurso musical e as suas semelhanças com o discurso linguístico, Theodor W. Adorno demonstra a importância da dialéctica entre o sujeito e o objecto nos processos de composição, referindo que o compositor deve permanecer permeável ao material musical ao invés de impor um sistema racional por ele criado e que só ele detém a chave para decodificar. É necessário, pois, gerar um estado de espírito (ou, por outras palavras, um estado de escuta) receptivo, onde o sujeito se extingue no objecto para que este se revele, condição *sine qua non* da criação musical: “as one hears within the mere material the language that is enclosed within it, one becomes aware of the subject that lies concealed in that material” (Adorno 2002, 126). Em suma, para que o material musical se revele ele precisa da intervenção do sujeito, mas uma intervenção dialéctica, onde a subjectividade se extingue no objecto que dela depende.

reflexão sobre aspectos institucionais, dramatúrgicos, estéticos e comunicativos sobre ambas as produções, procurando interrogar e definir as estratégias procuradas por Maria Emília Correia e Nuno M. Cardoso. Estabelecendo comparações com encenações análogas e enquadrando estes casos, sempre que necessário, em sistemas teóricos ou modelos de representação específicos, procuraremos pensar sobre tendências de encenação de ópera em Portugal, na primeira década do século XXI, e enraizar as propostas de Maria Emília Correia e Nuno M. Cardoso num contexto amplo de encenações contemporâneas de ópera.

3 Metamorfose de *Don Giovanni* num “ensaio poético-jocosos”: a encenação de *Fiore Nudo* no Teatro Municipal São Luiz⁵³

Those who seek to denigrate modern directors of old operas often, for example, fling at the objects of their scorn what they assume to be a reduction ad absurdum. OK, they say, you've set *The marriage of Figaro* in Elvis Presley's Graceland. Then why don't you use electric guitars instead of Mozart's orchestra? Why not add in few of the King's greatest hits? Why, in other words, not tamper with Mozart's music as freely as you tamper with the staging? These questions are meant to be triumphantly rhetorical: they are assumed to have no answer because they invoke something “we all” regard as untouchable; after all, Mozart's music, perhaps his late operas in particular, are among the most powerful cultural symbols of our recent past.

Parker 2006, 10.

O presente capítulo visa problematizar alguns aspectos de *Fiore Nudo – Espécie de ópera a partir de cenas de Don Giovanni* (encenação de Nuno M. Cardoso⁵⁴, TMSL 2006), caso merecedor de análise pelos seguintes motivos: pela sua apresentação em dois contextos distintos – no ciclo “Convidados Mortos e Vivos” do Teatro Nacional São João (TNSJ), no Porto, e no 23º Festival de Teatro de Almada; pela resposta que suscitou em vários sectores da crítica; finalmente, pela afinidade do espectáculo com algumas premissas da teoria pós-dramática (Hans-Thies Lehmann), facto que nos permite reflectir sobre estratégias de adaptação e montagem dramaturgica em ópera, no contexto heterogéneo

Uma primeira versão do presente capítulo foi apresentada no 1º Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos (Lisboa, Palácio Foz, 23 de Fevereiro de 2012) com o título: “Reflexos do teatro pós-dramático nas práticas de encenação operática: *Fiore Nudo – espécie de ópera a partir de cenas de Don Giovanni*.”

⁵³*Fiore Nudo – espécie de ópera a partir de cenas de Don Giovanni*, estreia no Teatro Nacional São João, Porto, a 23 de Março de 2006; estreia no Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, a 8 de Julho de 2006, por ocasião do 23º Festival de Teatro de Almada. Encenação e dramaturgia de Nuno M. Cardoso, adaptação e direcção musical de Rui Massena, coordenação de projecto de João Henriques, cenografia de João Mendes Ribeiro, figurinos de Frederica Nascimento, desenho de luz de Nuno Meira, desenho de som de Francisco Leal e música electrónica ambiental de Miguel Pereira. O elenco contou com a participação dos seguintes cantores-actores: Ana Barros (*Donna Elvira*), Andresa Soares (*Mulher/Morte*), António Durães (*Comendador*), Carla Simões (*Dona Anna*), Fernando Guimarães (*Don Ottavio*), Joana Manuel (*Zerlina*), João Merino (*Don Giovanni*), José Corvelo (*Leporello*) e Pedro Pernas (*Masetto*). O acompanhamento musical desta produção foi assegurado por um trio de piano (Rui Massena), clarinete (Carlos Piçarra Alves) e contrabaixo (Bruno Martins).

⁵⁴ Nuno M. Cardoso iniciou o seu percurso profissional em 1991, após ter frequentado as seguintes formações: Curso de Teatro da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis e o Curso de Teatro pela Companhia Seiva Trupe. Foi co-fundador das companhias de teatro Cão Danado (2001) e Teatro Só. Participou como actor e encenador em diversos espectáculos, tendo sido presença assídua nas produções do TNSJ. *Fiore Nudo* constituiu a sua primeira incursão na ópera, tendo encenado igualmente, em colaboração com Marcos Barbosa, a ópera *Don Giovanni* de Mozart no Coliseu do Porto (2009). Fonte: <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/> (consulta a 29 de Julho de 2012) e entrevista pessoal ao encenador (Cardoso 2012).

das práticas de encenação das últimas décadas. Partindo de elementos estilísticos do teatro pós-dramático, tal como enunciados por Hans-Thies Lehmann em *Das Postdramatisches Theater* (1999), procuraremos problematizar a passagem da ópera *Don Giovanni* de Mozart para um novo contexto dramaturgico: o de *Fiore Nudo*. O nosso objectivo não será confrontar esta produção com o original mozartiano, mas analisar um conjunto de aspectos que integram *Fiore Nudo* em determinadas correntes da encenação teatral contemporânea.

Fiore Nudo – Espécie de Ópera a partir de cenas de Don Giovanni (2006) estreou no âmbito do Ciclo “Convidados Mortos e Vivos”, projecto do TNSJ que reuniu outras três produções: *Don Juan* de Molière, numa encenação de Ricardo Pais; *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, encenação de Marcelo Lafontana numa co-produção com o Teatro de Formas Animadas de Vila do Conde; finalmente, uma leitura encenada de *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett, dirigida também por Ricardo Pais. Em Julho do mesmo ano, *Fiore Nudo* é apresentado no 23º Festival de Teatro de Almada, num contexto que privilegiou as criações teatrais portuenses. Como referiu o encenador Joaquim Benite, director do festival, “este pode ser o primeiro passo para a colaboração com as companhias daquela cidade. Quisemos chamar a atenção para o trabalho de qualidade que estão a fazer.” (Benite *apud* Nadais 2006, 40). Esta iniciativa tornou-se patente nas sete produções portuenses que integraram a programação do festival: para além dos quatro espectáculos do TNSJ, a reposição de *Nada ou o silêncio de Beckett* (1999), encenação de João Paulo Seara Cardoso com o Teatro de Marionetas do Porto; *Quando Deus quis um filho*, de Arnold Wesker, numa encenação de Carlos Pimenta com o Ensemble – Sociedade de Actores; e, finalmente, *Mãos Mortas* de Howard Barker, encenação de Rogério de Carvalho com a companhia As Boas Raparigas. Acrescentou-se a esta conjuntura o debate *Porto.Teatro.2006*, co-organizado com o TMSL e dinamizado, entre outros agentes, pelos encenadores Ricardo Pais e Nuno Cardoso e pelo produtor José Luís Ferreira. Este debate rematou uma edição do Festival de Almada que, nas palavras da jornalista Inês Nadais, reflectiu “um conjunto de casos particulares, sintomáticos de um tecido polarizado, sobretudo nos últimos anos, pela macroestrutura do TNSJ e pelas microestruturas independentes.” (Nadais 2006, 40)

Foi, pois, num contexto de “cumplicidade e confiança⁵⁵” com o TNSJ que *Fiore Nudo* se inscreveu. O programa e a folha de sala desta produção testemunham uma partilha de intenções estéticas e dramaturgicas entre os diferentes agentes do espectáculo, apresen-

⁵⁵ Em entrevista realizada em Lisboa, a 14 de Janeiro de 2012, Nuno M. Cardoso afirmou que “já tinha uma cumplicidade com o S. João (...) e um trabalho partilhado com o director Ricardo Pais”, e que “a confiança de vários trabalhos” lhe permitiram “arriscar e dizer algo de forma que o que fosse dito ou feito tivesse um cunho de qualidade, (...) desenvolvendo a liberdade com confiança.” (Cardoso 2012).

tando textos do encenador Nuno M. Cardoso, Ricardo Pais, João Henriques e Rui Massena a par de uma recolha de informações sobre o mito de Don Juan e a ópera de Mozart. No texto da folha de sala pode ler-se o seguinte (s/a, Folha de Sala de *Fiore Nudo* 2006):

Do sedutor iconoclasta da peça de Molière ao predador festivo da ópera de W. A. Mozart/Lorenzo Da Ponte, de *D. João* a *Don Giovanni* – no interior do mesmo dispositivo cenográfico, damos a ler duas das mais impressionantes variações do mito de Don Juan. Tomando como matéria dramática a montagem de excertos da obra-prima do divino Mozart e do poema “Don Juan” de Lord Byron (“I want a hero...”), Nuno M. Cardoso arrisca um ensaio poético-jocoso apostado em conferir materialidade cénica a temas eminentemente donjuanescos (a necessidade do disfarce para atingir uma essência, a efemeridade do desejo, a permanência da morte), subtilmente evocados no título *Fiore Nudo*.

Este texto permite-nos observar uma característica fundamental de *Fiore Nudo*: a intenção de partir da “obra-prima do divino Mozart” para criar um “ensaio poético-jocoso” (s/a, Folha de Sala de *Fiore Nudo* 2006) constituído por materiais músico-textuais diversos. Para além de uma selecção de números de *Don Giovanni*, o espectáculo integrou três composições originais de Rui Massena, textos de Blaise Pascal (*Pensées*), excertos dos poemas “Don Juan” de Lord Byron e “Sic Vita” de Henry King e, finalmente, a música electrónica ambiental de Miguel Pereira. Para Nuno M. Cardoso, a combinação destes materiais teve como intenção propor visões meta-textuais do mito donjuanesco e das personagens mozartianas. Desse modo, tornou-se possível, nas suas palavras, “contar uma história um pouco paralela à história de *Don Giovanni*, explorar algumas personagens (...) um pouco mais além do que o próprio Mozart diz. Ou seja, se houvesse continuidade ou se tivéssemos mais tempo para acompanhar aquela personagem o que é que saberíamos dela?” (Cardoso 2012)

O título *Fiore Nudo* é, aliás, simbólico desta metamorfose de *Don Giovanni* para um contexto engendrado por linhas temáticas e dramáticas específicas. Não sendo desvendada directamente a sua origem no programa de sala da produção – é apenas apresentado o poema de Paul Celan (“A Morte”) que inspirou a composição deste título – Nuno M. Cardoso prestou, não obstante, algumas declarações a esse respeito na imprensa, nomeadamente no jornal *Público*. De acordo com o encenador, o termo “Fiore” resulta de um “misto de cena de horror e beleza perfumada, uma espécie de planta carnívora”, constituindo-se igualmente como metáfora do “órgão sexual” e “símbolo do efémero – Don Giovanni, refere o encenador, ama durante pouco tempo cada mulher.” (Cardoso *apud* Faria 2006, 33) O termo “Nudo”, por seu turno, propõe uma reflexão sobre o homem e a sua (auto) imagem a partir de tópicos como o retrato, a máscara, o espelho ou a memória (Cardoso *ibidem*). Veja-se a propósito do título o figurino de Frederica Nascimento para a “Mulher-

Morte”, figura criada pelo encenador e interpretada por Andresa Soares e que recupera a imagética floral e a relação dramatúrgica – via Paul Celan – com a Morte (Ilustração 1).

O carácter intertextual de *Fiore Nudo* foi igualmente assumido por Ricardo Pais no programa de sala do espectáculo. Nas palavras do Director Artístico do TNSJ (Pais *in* Programa de Sala de *Fiore Nudo* 2006, 4):

Estreamos, pelas mãos generosíssimas de Nuno M. Cardoso e Rui Massena, esta espécie de delírio (anti?) operático que, partindo do claríssimo *Don Giovanni*, de Mozart/Da Ponte, continua a desdobrar olhares sobre Don Juan e a sua sempre renovada relação com a morte. *Fiore Nudo* contraria propositadamente no título a sua origem mozartiana, e é, ao que julgo poder dizer, uma diversão estilística de raízes fundas a partir daquela obra-prima que, obviamente, não temos a pretensão, ou sequer o dever, de realizar em todos os seus pressupostos neste teatro, sendo certo que variam os cânones científico-musicais e que a arejada ideia de ópera das últimas décadas foi conseguida, em grande parte, devido à interacção Direcção Musical/Encenação. (...) Tratou-se, portanto, de permitir que o palco fosse permissivo (talvez, esperemos, contundente) sobre a fronteira do espectáculo dito lírico, e de encastrar aí o uso de vozes de diferentes graus de “escolaridade”, ambientes outros, músicas e palavras – exponencialmente as de Don Juan, de Byron, que são aqui discretamente fundadoras!



Ilustração 1 - Figurino de Frederica Nascimento para a "Mulher-Morte"

Na nossa perspectiva, este texto de Ricardo Pais demonstra como *Fiore Nudo*, muito embora esteja ancorado no *Don Giovanni* de Mozart, se instituiu numa dinâmica de lúdica desobediência aos modelos instituídos de apresentação musical e dramaturgical dos repertórios operáticos – *Fiore Nudo* é, afinal, designado como “ensaio poético-jocoso” ou uma “diversão estilística”. É também nesse sentido que se refere o termo “delírio (anti?) operático” (Pais, *ibidem*) e que se mencionou uma abolição “contundente” das “fronteiras do espectáculo dito lírico” (*ibidem*). Estas intenções foram igualmente partilhadas pelo compositor e maestro Rui Massena que definiu *Fiore Nudo* como uma “profanação [consciente] de textos sagrados” (Massena *apud* Brandão 2006, 29), alegando inclusive que algumas cenas do espectáculo seriam “uma dor de alma para os puristas mais fervorosos.” (Massena *in* Programa de Sala de *Fiore Nudo* 2006, 6):

[*Fiore Nudo*] é uma mistura atrevida do passado e do presente. O recurso às canções, como complemento ao texto de Mozart, revelam em meu entender uma forma despretensiosa de ombrear excertos de *Don Giovanni* ao longo de um texto musical. Criar texto musical “neoclássico” seria colocar-me na ideia absurda de encontrar música ao nível de Wolfgang. Mas, em bom abono da verdade, é necessário que nos detenhamos em algumas passagens de *Don Giovanni*. Temos, como exemplos, a ária de Zerlina, “Vedrai Carino”, e a cena final do Comendador, que serão certamente uma dor de alma para os puristas mais fervorosos.

As afirmações de João Henriques, coordenador artístico do projecto e preparador vocal dos cantores-actores, são igualmente esclarecedoras desta dinâmica procurada pela equipa artística de *Fiore Nudo* (Henriques *in* Programa de Sala de *Fiore Nudo* 2006, 7):

Falamos então de ópera? De *Don Giovanni*, com certeza! Mas talvez seja mais justo falar da exploração do mito, noutras várias possibilidades cénico-sonoras, a partir de uma partitura de Mozart despojada do classicismo límpido e equilibrado que a caracteriza e despidoradamente rasgada por outros ímpetus que acentuam vectores que este *Fiore* propõe explorar. Neste sentido, cruzam-se com ela, e com as vozes líricas destes fantásticos jovens cantores, um trio instrumental dirigido ao piano por Rui Massena e ambiências sonoplásticas várias, numa síntese que procura lançar este objecto num território que já pouco (ou mesmo nada!) terá a ver com a ópera convencional, mas que instala aquela música num espaço abstracto de fruição repleto de re-perspectivados estímulos sensoriais.

Não deixa de ser interessante notar que esta dinâmica de lúdica desobediência que aqui alegamos – e que justificamos com expressões como “delírio (anti?) operático” (Ricardo Pais), “profanação consciente de textos sagrados” (Rui Massena) ou “partitura despidoradamente rasgada” (João Henriques) – tenha sido assumida em termos dialécticos tanto por Nuno M. Cardoso como por Rui Massena; com efeito, uma vez questionado a esse respeito, Cardoso afirmou a liberdade criativa desta sua encenação mas também a

consideração pela partitura mozartiana: “sabíamos que tínhamos liberdade e não nos prendemos a determinados cânones, mas respeitando e tendo conhecimento de causa sobre o que estávamos realmente a fazer.” (Cardoso 2012) No mesmo sentido, Massena declara em *O Primeiro de Janeiro*: “tivemos um cuidado muito grande em perceber o que era o texto [músico-teatral] para podermos tratar dele sem o magoar.” (Massena *apud* Brandão 2006, 29) Mas onde reside afinal a dimensão transgressora de *Fiore Nudo* ou, para citar Rui Massena, o seu carácter “atrevido” e “profanante”? Em que medida este espectáculo se constituiu como “delírio (anti?) operático” (Ricardo Pais) e em que moldes se efectivou a antítese: anti-*Don Giovanni*? Anti-Mozart? Anti-Ópera nas suas tradições de produção, representação e recepção?

No nosso ver, interpretamos *Fiore Nudo* como uma proposta dramatúrgica e intertextual muito distinta daquilo que seria uma apresentação *ipsis verbis* do *Don Giovanni* mozartiano e definimos a dinâmica de lúdica desobediência intentada pela equipa artística como uma necessidade de procurar alternativas aos modelos tradicionais de apresentação músico-teatral dos repertórios, mais do que uma reacção ao género operático ou à partitura mozartiana em si mesmos. Dadas estas características, *Fiore Nudo* constituiu uma proposta pouco comum no contexto institucional-operático lisboeta da última década e tanto mais significativa quanto a sua integração no contexto de um festival internacional de teatro.⁵⁶

A escassez de propostas que intentam (e arriscam) desconstruir os repertórios operáticos para criar novos objectos cénico-musicais foi, aliás, sublinhada por Roger Parker em *Remaking the Song – Operatic Visions and Revisions from Haendel to Berio* (2006), onde o musicólogo afirma como o estatuto canónico de certos repertórios continua a impor-se às propostas de recriação e às tentativas de adaptação da dramaturgia musical (*cf.* citação em epígrafe). Apesar do seu carácter excepcional – que demonstra como os repertórios operáticos se mantêm ainda distantes, no contexto lisboeta, de circuitos de experimentação teatral e dramatúrgica –, *Fiore Nudo* insere-se numa genealogia estética e concep-

⁵⁶ Outras propostas do mesmo género ocorreram em Lisboa entre 2000-2010. Vejam-se, por exemplo, duas encenações de Paulo Matos no contexto da disciplina de Interpretação Cénica da Escola Superior de Música de Lisboa: *The mirror of immortality* (TNSC, 2001) e *Parcifália* (Teatro da Trindade, 2002). No âmbito da dramaturgia mozartiana, refira-se a encenação de Paula Gomes Ribeiro, *Ma guarda il catalogo! Allora Capirai! Dissertazioni sobre Don Giovanni* (2006), apresentada na discoteca Lux-Frágil com os alunos do Atelier de Ópera da Escola de Música do Conservatório Nacional. Devemos ainda mencionar outros dois espectáculos a estreiar no Teatro Maria Matos em 2012 que, à semelhança de *Fiore Nudo*, intentam partir de repertórios operáticos para a construção de novos universos musico-teatrais: *As Bodas de Figaro. Uma tradução*, a partir de *Le Nozze di Figaro* de Mozart, texto de Miguel Castro Caldas, encenação de Bruno Bravo, co-produção Primeiros Sintomas e Teatro Maria Matos (6 a 18 de Outubro de 2012); *A Africana*, a partir da ópera *L'Africaine* de Giacomo Meyerbeer, adaptação musical de Nicholas McNair, co-produção Teatro Maria Matos e Fundação Calouste Gulbenkian, com a Companhia Cão Solteiro e Vasco Araújo (5 a 16 de Dezembro de 2012).

tual que não podemos descurar e que remonta pelo menos às criações músico-teatrais iniciadas nos anos sessenta. Parece-nos útil referir aqui algumas circunstâncias definidoras destes percursos artísticos, sem a preocupação de sermos exaustivos mas procurando enraizar a proposta de *Fiore Nudo* num conjunto heterogéneo de práticas, tendências e discursos.

Em termos gerais, as características enunciadas no programa de sala de *Fiore Nudo* – o “delírio (anti?) operático” (Ricardo Pais), a “mistura atrevida do passado e do presente” (Rui Massena), o “ensaio poético-jocoso” – correspondem a determinadas premissas do pensamento pós-moderno. Não sendo possível estabelecer um consenso no que respeita à definição deste termo, existindo inclusive diferentes modos de o compreender e empregar consoante as áreas de conhecimento a que se destina, o pós-modernismo foi entendido, entre muitas outras designações, como uma autoconsciência crítica dos modelos e tradições socioculturais e da influência e validade dos mesmos em diferentes domínios das artes e das ciências sociais e humanas. Citando Charles Jencks, a condição pós-moderna representa “[a] time when no orthodoxy can be adopted without selfconsciousness and irony because all traditions seem to have some validity.” (Jencks *apud* Pasler 2001, 213)

Foi no contexto de uma inquirição e contestação dialéctica (por vezes lúdica) do passado e das suas tradições que se assistiu a uma vaga pós-moderna nos compositores da segunda metade do século XX, visando, entre outros aspectos, a fragmentação, a montagem e a citação de/em obras musicais. Das composições músico-teatrais que recordam os fundamentos de *Fiore Nudo*, veja-se, por exemplo, o conceito de “anti-ópera” desenvolvido por Mauricio Kagel em *Staatstheater* (1970) – obra que foi descrita pelo mesmo como “not just the negation of opera, but of the whole tradition of music theatre” (Kagel *apud* Attinello 2001, 310); vejam-se as experiências de montagem e citação realizadas por alguns compositores, amiúde em relação/reacção com as heranças do passado musical: George Rochberg, *Nach Bach* (1966); Luciano Berio, *Sinfonia* (1969); Alfred Schnittke, *Symphony n.º 1* (1972); Louis Andriessen, *M is for Man, Music, Mozart* (1991), entre muitos outros exemplos que demonstram como a lógica fragmentária e intertextual de *Fiore Nudo*, bem como a sua dinâmica de desobediência, se inscrevem numa genealogia artística tributária das experiências iniciadas em 1960 e que se enraizaram no próprio pensamento pós-moderno.⁵⁷

⁵⁷ Para uma leitura aprofundada destas tendências de montagem e citação nos compositores do período pós-segunda guerra, cf. Burkholder 2001. Como refere o autor: “composers rediscovered the pleasure of reworking existing material, but now the subject of their music was frequently their relationship to the past tradition. (...) The contrasts between the borrowed material and the often strange ways it was transformed or juxtaposed with quite different music could be fascinating and expressive, commenting by implication on the fragmented, pluralistic culture and music of the modern era, the gulf separating the present from the past or the modern sense of time, space and simultaneity.” (Burkholder 2001, 31)

Por outro lado, não podemos deixar de notar como *Fiore Nudo* se enquadrou num tipo de proposta frequente no meio teatral português das últimas décadas, sobretudo entre as novas gerações de encenadores e as companhias de teatro emergentes: referimo-nos às criações que se apropriam de determinadas obras, autores ou conceitos como pontos de partida para o desenvolvimento de uma dramaturgia. Tomemos como exemplo os seguintes espectáculos, seleccionados entre tantos outros: *Cerejal*, espectáculo de Francisco Salgado a partir de *O Cerejal* de Anton Tchekhov (A Comuna – Teatro de Pesquisa 2006); *Burgher King Lear*, espectáculo de João Garcia Miguel sobre *O Rei Lear* de William Shakespeare (Casa dos Dias de Água, 2006); ou ainda *Equerma*, espectáculo de Luís Castro a partir de *Yerma* de Federico Garcia Lorca e *Equívoco* de Albert Camus (TNDMII 2005). No nosso entender, estes espectáculos “a partir de...” respondem, entre outros aspectos, à disseminação de um modelo de apropriação textual e dramática que compreende o texto dramático como um “campo metodológico”⁵⁸, propenso a uma adaptação e a uma leitura crítica, mais do que como uma entidade estática que se pretende validar e reproduzir naquilo que se definiu comumente de “fidelidade” à obra e ao autor. Notem-se a este respeito, as palavras de Roland Barthes em “La mort de l’auteur” (Barthes 1968, 62 e 65):

L’Auteur une fois éloigné, la prétention de “déchiffrer” un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte, c’est imposer à ce texte un cran d’arrêt, c’est le pourvoir d’un signifié dernier, c’est fermer l’écriture. (...) Un texte est fait d’écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n’est pas l’auteur, comme on l’a dit jusqu’à présent, c’est le lecteur.

Transpostas as palavras de Roland Barthes para o domínio teatral, somos confrontados, pois, com uma nova prática dramática que se reflectiu em diversas produções teatrais contemporâneas e que o teatrólogo Hans-Thies Lehmann definiu, já nos anos noventa, como “pós-dramáticas” (Lehmann 1999). Esta nova prática consente um olhar sobre os diferentes materiais teatrais, liberto dos vínculos ao texto dramático enquanto instância normativa do espectáculo, responsabilizando simultaneamente o espectador pela montagem e tradução daquilo que vê – note-se, a este respeito, que Rui Massena caracterizou *Fiore Nudo* como “um gesto de olhar” (Massena in Programa de Sala de *Fiore Nudo* 2006, 6) e que na folha de sala da produção é sublinhada a importância do leitor/observador/espectador

⁵⁸ Citamos Roland Barthes em “De l’œuvre au Texte”: “L’œuvre est un fragment de substance, elle occupe une portion de l’espace des livres (par exemple dans une bibliothèque). Le Texte, lui, est un champ méthodologique. (...) Le Texte ne s’éprouve que dans un travail, une production (sic).” (Barthes 1971, 70 e 71)

enquanto agente da produção de sentido: “no interior do mesmo dispositivo cenográfico, damos a *ler* (sic) (...)” (s/a, Folha de Sala de *Fiore Nudo* 2006)



Ilustração 2 - Cartaz Publicitário de *Fiore Nudo*

No presente capítulo, procuramos sugerir uma afinidade entre *Fiore Nudo* e a teoria do teatro pós-dramático. Se não podemos qualificar esta produção como pós-dramática (correndo assim o risco de reduzir este conceito tão complexo e de transformar *Fiore Nudo* numa mera ilustração teórica), podemos, não obstante, observar na encenação de Nuno M. Cardoso um conjunto de signos e conceitos propostos na teoria de Hans-Thies Lehmann, entre os quais a parataxe, as imagens-sonho e as noções de dramaturgia visual e paisagem.⁵⁹

⁵⁹ Note-se que Nuno M. Cardoso reconheceu, em entrevista pessoal, não se identificar directamente com o modelo proposto por Hans-Thies Lehmann, referindo-se ao mesmo como um conceito “datado” (Cardoso 2012). Não obstante, é possível reconhecer no seu discurso e, particularmente, na sua encenação de *Fiore Nudo* um conjunto de características que se enquadram na tese de Lehmann. Por exemplo, quando o encenador refere a poesia e a música como as suas principais fontes de inspiração e que muitos dos seus projectos teatrais são “experiências que partem de conceitos, que partem de imagens, (...) que partem de espaços.” (*ibidem*)

3.1 *Fiore Nudo* no quadro da teoria pós-dramática

O conceito de teatro pós-dramático surgiu como resposta a uma necessidade de categorização estética e terminológica das práticas cénicas emergidas nas últimas décadas do século XX. Englobando manifestações artísticas distintas, da nova dança à *performance*, do teatro ao *happening*, o conceito de pós-dramático visa reuni-las num aspecto comum: a revisão do modelo dramático, quer ao nível das representações quer da escrita para teatro. Para Lehmann, o teatro emergido entre 1970-90⁶⁰ testemunhou um crescente abandono das categorias do drama e uma recusa em circunscrever os espectáculos à representação exclusiva de um “cosmos fictício” (Lehmann 2002, 40), tal como se havia observado, aliás, com as vanguardas históricas do início do século XX e outras práticas teatrais posteriores.⁶¹

Com efeito, as premissas estéticas e teóricas do pós-dramático surgem já em finais do século XIX, quando é presenciada uma “ruptura epistemológica” (Pavis 2010, 14) no seio das representações teatrais. Recordemos como o movimento simbolista – representado, entre outros, pelos encenadores e dramaturgos Aurélien Lugné-Poe, Paul Fort e Alfred Jarry – adquiriu um papel relevante como proposta de ruptura com o modelo naturalista proposto por Émile Zola, e como as vanguardas russas, entre as quais o “teatro teatral” de Vsevolod Meyerhold, constituíram uma etapa fundamental para a impulsão de uma nova estética e de novos pressupostos para o teatro ocidental.⁶² Na sequência directa das vanguardas históricas encontra-se Antonin Artaud e o seu Teatro da Crueldade que, como reconhece Hans-Thies Lehmann, constituiu uma referência incontornável para os movimentos artísticos da década de setenta e para as próprias representações pós-dramáticas. (Lehmann 2002, 43) Com efeito, Artaud já menciona em *Le Théâtre et son Double* as bases do que viria a ser o apanágio do teatro pós-dramático: a criação de um novo modelo de representação que se autonomiza do drama e valoriza os processos cénicos como os principais fundamentos da criação teatral: “un théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation, c'est-à-dire tout ce qu'il y a en lui de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicier, d'anti-poète et de positiviste, c'est-à-dire d'Occidental.” (Artaud 1964, 61)

⁶⁰ O teatrólogo menciona, entre outros exemplos, os encenadores Robert Wilson, Jan Fabre e Tadeusz Kantor, e os dramaturgos Heiner Müller, Peter Handke e Bernard Marie-Koltès (Lehmann 2002, 30-31).

⁶¹ Sobre esta questão, cf. Fischer-Lichte 1997: “Western theatre of the last twenty-five to thirty years seems, in some respects, to have resumed the experiments started by the historical avant-garde movement and developed them even further.” (Fischer-Lichte 1997, 57)

⁶² A literatura sobre as vanguardas artísticas do início do século XX é abundante. Sugerimos aqui alguns títulos que nos parecem pertinentes: Fischer-Lichte 1997; Vasques 2003; Mendes Coelho 2006; Goldberg 2007.

Não obstante, o teatro pós-dramático não pretendeu instaurar uma negação absoluta do drama e das instâncias textuais; como menciona Hans-Thies Lehmann, “les membres ou les branches de l'organisme dramatique sont, même comme matériau moribond, toujours présents et constituent l'espace d'un souvenir qui éclate et «s'éclate» à la fois.” (Lehmann 2002, 36) Em “From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy” (1997), o teatrólogo explica como o pós-dramático não recusa o texto mas uma noção de “logocentrismo” e a sua influência na escrita e construção das representações: “logocentrism is about structure, order and *telos*, not simply about the word. Priority and the power of the Logos is essential for the classical theatre, in so far as Logos signifies a peculiar mixture of god, order, logic, causality, origin, father-image and word. Only to the degree to which the text is considered as the privileged place of a certain *architecture* (sic) is assigned the highest place in theatre” (Lehmann 1997, 56).

Em oposição ao paradigma logocêntrico, o teatro pós-dramático favorece o domínio do espectacular e do visual (*opsis*), isto é, “the privileged if not the exclusive domain of the possibility of confusion, muddle of elements, sensuality without sense, loss of structure; in short: absence of art and rational structure.” (Lehmann 1997, 56) O reconhecimento da desordem por oposição a uma lógica uniformisante e causal constituiu o princípio daquilo que Lehmann nomeou de “síntese destituída”, isto é, a disseminação do *logos* e suspensão (ou retracção) de um sentido imediato e reconhecível. Como veremos, estas questões articulam-se com algumas componentes designadas por Lehmann no seu estudo. Observaremos *Fiore Nudo* à luz dessas componentes, exemplificando com momentos do espectáculo.⁶³

3.1.1 Parataxe

Enquanto forma de organização sintáctica, a parataxe caracteriza-se pela justaposição de frases sem elos de ligação entre si, ou seja, sem uma relação causal entre as orações; por seu turno, a hipotaxe coordena as frases por meio de subordinação, existindo então uma relação de dependência. A transposição da parataxe para o teatro pós-dramático constituiu uma forma de ilustrar os processos de disseminação da síntese dos elementos cénicos ao paradigma logocêntrico, desafiando o espectador a criar as suas próprias conexões a partir de um material cénico que coexiste e se justapõe no momento da representação. Como ex-

⁶³ O registo DVD deste espectáculo foi-nos gentilmente cedido pela Sra. Paula Braga da produção do TNSJ. As fotografias de Inês d'Orey estão disponíveis *online* na base de dados do Centro de Documentação do TNSJ (www.tnsj.pt/cinfo/Index.asp, consulta a 6 de Fevereiro de 2012) e são aqui reproduzidas com cedência da instituição.

plicita Lehmann, “si est abandonné le principe d'une seule et unique action, c'est en vertu de créer des événements où, pour le spectateur, demeure une sphère du libre-choix et de la libre décision.” (Lehmann 2002, 139) Em *Fiore Nudo*, a parataxe encontra-se presente na montagem e no encadeamento de números mozartianos com outros materiais, entre os quais excertos de poemas, composições inéditas e música electrónica ambiental.⁶⁴ A coexistência e justaposição destes elementos distintos permitem contornar a fábula original de *Don Giovanni*, aproximando *Fiore Nudo* – em termos estruturais e dramaturgicos – de um poema cénico (ou, por outras palavras, de um “ensaio poético-jocoso”).

Sobre esta questão, Cardoso refere como “o desenho da encenação [partiu] de um grafo relacional não orientado das personagens novas e já existentes mediante as situações definidas, não prosseguindo com a ideia de linha narrativa num determinado espaço e tempo, mas de uma expressão de dinâmicas, cruzamentos, energias, emoções e sentimentos” (Cardoso in Programa de Sala de *Fiore Nudo* 2006, 5). E prossegue em entrevista pessoal: “ainda se dá muito valor à narrativa, a uma linha de coerência, a uma linha de compreensão e de lógica que na poesia há já muito tempo [que] não são essas as premissas essenciais. Quando estamos a trabalhar a nível poético e musical há esta liberdade fora do tempo, fora da continuidade de uma linha de entendimento em que se podem criar quase hiper-textualidades, hiper-leituras, [a partir] do que está a acontecer.” (Cardoso 2012)

A parataxe reflecte-se também nos jogos de simultaneidade e justaposição estabelecidos no texto performativo de *Fiore Nudo*. Na ária de Donna Anna, “Or sai chi l'onore” (acto I – cena 13, nº 10), são executadas acções em segundo plano por Don Giovanni, Zerlina e Masetto, que introduzem a cena posterior. Nesse momento do espectáculo é produzido um espaço-tempo poliédrico onde o espectador assiste a um presente que é desdobrado em múltiplos planos visuais. A mesma estratégia sucede na apresentação do Comendador: enquanto Don Giovanni e o seu criado Leporello preparam a ceia (acto II – 13, nº 24 – “Già la mensa è preparata”), assistimos a uma marcha lenta do Comendador que, embora contrarie o *suspense* da chegada deste personagem, permite, não obstante, a sobreposição de espaços e tempos, desnivelando assim o fluxo narrativo e a linearidade do sentido (Ilustração 3).

⁶⁴ Veja-se o anexo 4 (pp. 112-114) onde esquematizámos a estrutura dramático-musical de *Don Giovanni* em paralelo com a montagem dramaturgica de *Fiore Nudo*, com o objectivo de verificar as componentes mozartianas que o espectáculo do TNSJ integrou, quais as principais modificações e acrescentos músico-textuais na dramaturgia original.



Ilustração 3 - A chegada do Comendador (II. 13, Nº 24 - "Già lamensa è preparata")

3.1.2 *Imagens-Sonho*

A estrutura da parataxe favorece a instalação de “imagens-sonho” (Lehmann 2002, 131) na cena pós-dramática, caracterizadas pelo seu estatuto fragmentário e remetendo amiúde para uma recepção corpóreo-sensorial da representação. Estas “imagens-sonho” aproximam-se, pois, do Teatro da Crueldade preconizado por Antonin Artaud. Nas palavras do encenador francês, “[le] langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes (...), le théâtre se doit de l'organiser en faisant avec les personnages et les objets de véritables hiéroglyphes, et en se servant de leur symbolisme et de leurs correspondances par rapport à tous les organes et sur tous les plans.” (Artaud 1964, 138) À semelhança da linguagem hieroglífica de Artaud, as “imagens-sonho” representam a possibilidade de inscrever na cena teatral um conjunto de imagens e de sensações não dominadas pela lógica racional da palavra, acercando-se assim do ambiente evocador e inquietante dos sonhos. Como refere a propósito Hans-Thies Lehmann (Lehmann, 2002, 131):

Les discours de la scène [postdramatique] se rapprochent davantage de la structure des rêves et semblent relater le monde rêvé de ses créateurs. Dans le rêve prédomine la non-hiérarchie entre les images, les mouvements et les mots. “Les pensées du rêve” constituent une texture semblable au collage, au montage et au fragment, mais non au déroulement logiquement structuré d'événements.

Esta referência ao sonho como metáfora para uma prática dramatúrgica fragmentária e intertextual está presente, de certo modo, no discurso de Nuno M. Cardoso sobre a dimensão plástica-onírica das suas encenações. Nas palavras do encenador, “o sonho é a possibilidade de outros mundos, de outros universos, é a fantasia, é a ficção (...). É nesse sentido que eu inscrevo a maior parte das minhas encenações. Evidentemente isso dá-me a necessidade de imagem bastante grande, de trabalhar plasticamente.” (Cardoso 2012)⁶⁵

Entre as imagens propostas em *Fiore Nudo*, a abertura do espectáculo parece-nos a mais significativa para ilustrar o processo das “imagens-sonho”. Enquanto ouvimos a abertura original de *Don Giovanni* de Mozart, retrabalhada pela sonoplastia de Miguel Pereira, um conjunto de figuras envoltas em túnicas pretas emerge das laterais, traçando no espaço uma partitura de movimentos específica: primeiramente, alguns elementos vêm à boca de cena acender uma linha de candelabros, com movimentos lentos e coordenados; seguidamente, os vultos alinham-se de costas para a plateia, deixando um dos elementos do grupo em destaque – Don Giovanni. A partitura de movimentos termina quando o grupo cerca a personagem individualizada e a persegue para fora do espaço cénico (Ilustrações 4 e 5).



Ilustração 4 - Os elementos do elenco de *Fiore Nudo* acendem uma fila de candelabros

⁶⁵ A dimensão onírica constitui, aliás, uma temática familiar para Nuno M. Cardoso. Na performance *Caminho Branco de Silêncio – Site Specific*, apresentada pelo Teatro Universitário do Minho no Centro Comercial Santa Cruz (Braga 2003), o encenador partiu do método *devising* para construir um guião a partir de vários materiais enfocados no sonho. O objectivo era instalar um “mercado de sonhos”, onde o espectador pudesse escolher o seu próprio percurso por entre as várias lojas do (inactivo) 3º andar do Centro Comercial Santa Cruz.

Esta imagem inicial do espectáculo, à qual se acrescentou um efeito de névoa e um desenho de luz opaco, transforma Fiore Nudo numa evocação do ambiente difuso e inquietante do sonho. A construção de universos enigmáticos e cerimoniais, em coordenação com os fragmentos textuais que compõem a dramaturgia do espectáculo, conferem, pois, a Fiore Nudo uma estrutura musical-dramatúrgica e uma visualidade eminentemente oníricas.



Ilustração 5 - Don Giovanni é destacado entre o grupo de figuras do elenco

3.1.3 *Dramaturgia visual e paisagem*

Os conceitos de dramaturgia visual e paisagem visam nomear um paradigma ceno-dramatúrgico proposto em alguns dos espectáculos pós-dramáticos. Como é confirmado por Elinor Fuchs e Una Chaudhuri em *Land/Scape/Theatre* (2002), ambas as noções recuperam uma mudança de paradigma cénico verificada nas primeiras décadas do século XX, a saber: “a new spatial dimension, both visually and dramaturgically, in which landscape for the first time held itself apart from character and became a figure on its own.” (Fuchs & Chaudhuri 2002, 3) Com efeito, a disseminação do *logos* enquanto princípio gerador das práticas cénicas permitiu ao teatro pós-dramático privilegiar outros meios de comunicação com o espectador, assentes na dimensão visual do espectáculo (o domínio da *opsis*). Como menciona a propósito Hans-Thies Lehmann: “[theatre is] constructing spaces and discourses liberated as far as possible from the restraints of goals (*telos*), hierarchy and causal logic. (...) The rich

diversity of new ways to work with the text in theatre are closely connected to the dimension of the visual [and] it seems to be useful to consider the stage as a kind of **landscape** (sic), closely connected to a visual dramaturgy.” (Lehmann 1997, 56 e 59)

O conceito de dramaturgia visual, recuperado do teórico norueguês Knut Ove Arntzen, denota a orientação do teatro pós-dramático para o estabelecimento de sentidos visuais, como alternativa à redução dos elementos cénicos às informações transmitidas pelo texto. Este conceito introduz a noção de paisagem, termo cunhado pela escritora Gertude Stein nas suas “landscape plays” e empregue por Lehmann no sentido de ilustrar a passagem de uma estrutura vertical (a construção hierárquica do *logos*) para uma estrutura horizontal (a contemplação simultânea de imagens), ao nível das representações pós-dramáticas. A este respeito, Lehmann afirma como a instância textual é diluída entre os elementos integrantes da paisagem, dando azo a uma “*équivalence* (sic) non-hiérarchique entre les éléments (...) et à la prépondérance d'une «atmosphère» sur les déroulements narratifs.” (Lehmann 2002, 95) A importância concedida ao dispositivo cenográfico é um traço característico destas noções, permitindo a instauração de um conjunto de relações assentes sobre a visualidade, as dinâmicas espaciais e os modos de olhar/ler o espectáculo.

No que concerne às encenações de *Fiore Nudo* e *Don Juan*, a colaboração do cenógrafo João Mendes Ribeiro⁶⁶ com Nuno M. Cardoso e Ricardo Pais, respectivamente, é esclarecedora desse facto.⁶⁷ Entre os principais qualificativos da cenografia de Mendes Ribeiro, Mónica Guerreiro refere a composição de “objectos-sistema, cenários multioperativos que permitem, alternada ou simultaneamente, fragmentar e recortar espaços, unidos entre si por uma estrutura comum – geralmente caixas de madeira, capazes de tomar tantas formas quantas as solicitações funcionais.” (Guerreiro 2004, 19) Ricardo Pais, define o arquitecto como “uma espécie de asceta do objecto cénico” e Ana Tostões situa o trabalho de Mendes Ribeiro entre “um sentido abstracto e minimal” e “uma forte carga expressiva, mesmo dramática.” (Tostões *apud* Guerreiro, *ibidem*) Esta essencialidade e ascetismo, que respeitam a vontade do cenógrafo em “conseguir o máximo de tensão com os mínimos meios formais”

⁶⁶ João Mendes Ribeiro é licenciado em arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, tendo leccionado na mesma instituição entre 1989 e 1991. Desde 1991 que lecciona a disciplina de Projecto no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, tendo sido assistente do professor e arquitecto Fernando Távora. Expôs em países como a Alemanha, Brasil, Argentina, Espanha, Perú e Reino Unido, e tem trabalhado regularmente em cenografia, nomeadamente com Olga Roriz, Ricardo Pais, João Lourenço, entre outros. Fonte: Dossier de Artista de João Mendes Ribeiro (http://www.dgartes.pt/qp07/dossier_de_artista_jmr.pdf, consulta a 1 de Agosto de 2012).

⁶⁷ É reconhecida a colaboração do cenógrafo João Mendes Ribeiro com o TNSJ, particularmente com o encenador Ricardo Pais. A primeira colaboração de ambos remonta a 1991, no Teatro Universitário dos Estudantes de Coimbra, e a primeira colaboração no TNSJ em 1999, em *Arranha-Céus* de Jacinto Lucas Pires.

(Mendes Ribeiro *apud* Guerreiro, *ibidem*), manifestam-se no dispositivo cenográfico proposto para o Ciclo “Convidados Mortos e Vivos” (Ilustrações 6 e 7). O objecto cénico de João Mendes Ribeiro para este Ciclo constitui-se como uma plataforma polivalente onde se reuniram dois espectáculos distintos, embora fusionados na mesma trama conceptual – o donjuanismo –, respondendo assim a uma premissa inicial lançada pelo Director do TNSJ, Ricardo Pais: “como é que se podem inscrever espectáculos totalmente diferentes no mesmo espaço cenográfico?” (citação de Cardoso 2012) Tendo sido agraciada com uma menção honrosa no “Prémio Outros Mercadus '08 – Arquitectura/ Design/ Espaços Efémeros”, a cenografia de Mendes Ribeiro foi descrita do seguinte modo (Mendes Ribeiro 2008):

A Máquina de Cena Setecentista Reinventada. O dispositivo cénico concebido para o ciclo Convidados Mortos e Vivos, no qual se incluem as peças *D. João*, de Molière, *Fiore Nudo* e *Frei Luís de Sousa*, consiste numa estrutura versátil e multi-funcional, susceptível de se adaptar às especificidades dramáticas e estilísticas das distintas representações. No caso particular da peça *D. João*, o projecto cenográfico procura dar forma à ambiguidade de leituras e à multiplicidade de significados contidos no texto dramático, por meio de uma construção de carácter transitório que se transfigura consoante a evolução das personagens ou a especificidade de cada cena. Através de uma construção precisa e elementar - uma plataforma regular, sobrelevada e ligeiramente inclinada, contrastando com a acentuada verticalidade da caixa de palco – delimita-se o espaço da representação e vão-se configurando os diversos lugares onde decorre a acção. A evocação da morte é constante ao longo da peça e traduz-se no desenho geométrico da superfície do praticável, constituindo uma metáfora para o traçado repetitivo e ortogonal de um cemitério, ou ainda, nos alçapões que se abrem no pavimento, como cavidades sepulcrais. Pretende-se, acima de tudo, prefigurar uma paisagem mental, conceber um dispositivo visível para um imaginário e, não tanto, dar forma a espaços físicos concretos e reconhecíveis. Nesse sentido, a cenografia para esse imaginário caracteriza-se por uma concepção não-naturalista, abstracta e minimal, sugerida pelas ideias de leveza e plasticidade de uma folha de papel, e consiste num dispositivo elementar, aparentemente suspenso, que se transforma e que, tal como o papel, pode ser dobrado e moldado para assumir diferentes configurações. O dispositivo cénico criado para a peça *D. João* constitui-se, assim, como um objecto-território susceptível de múltiplas modelações, onde se acumulam acontecimentos e significados que qualificam e identificam possíveis lugares.

Este texto é revelador de como a cenografia de João Mendes Ribeiro integrou os conceitos de dramaturgia visual e paisagem tal como propostos na teoria pós-dramática: em termos dramáticos, este dispositivo funciona como uma plataforma temática e conceptual onde as múltiplas visões do donjuanismo se cruzam, assim como as múltiplas visões dos encenadores a partir de um mesmo espaço cénico que, de acordo com o cenógrafo, “pode ser dobrado e moldado para assumir diferentes configurações” (Mendes Ribeiro 2008); em termos visuais, a sua “estrutura versátil e multifuncional” (*ibidem*) é multiplicadora dos olhares e possibilidades discursivas do espaço, constituindo uma paisagem ou “objecto-território” e não expondo ao espectador “espaços físicos e concretos” mas, pelo contrário, “acontecimentos e significados que qualificam e identificam possíveis lugares.” (*ibidem*)

35 *IORE NUDO - D. GIOVANNI, A PARTIR DE MOZART*
Teatro Nacional de São João, Porto, 2006

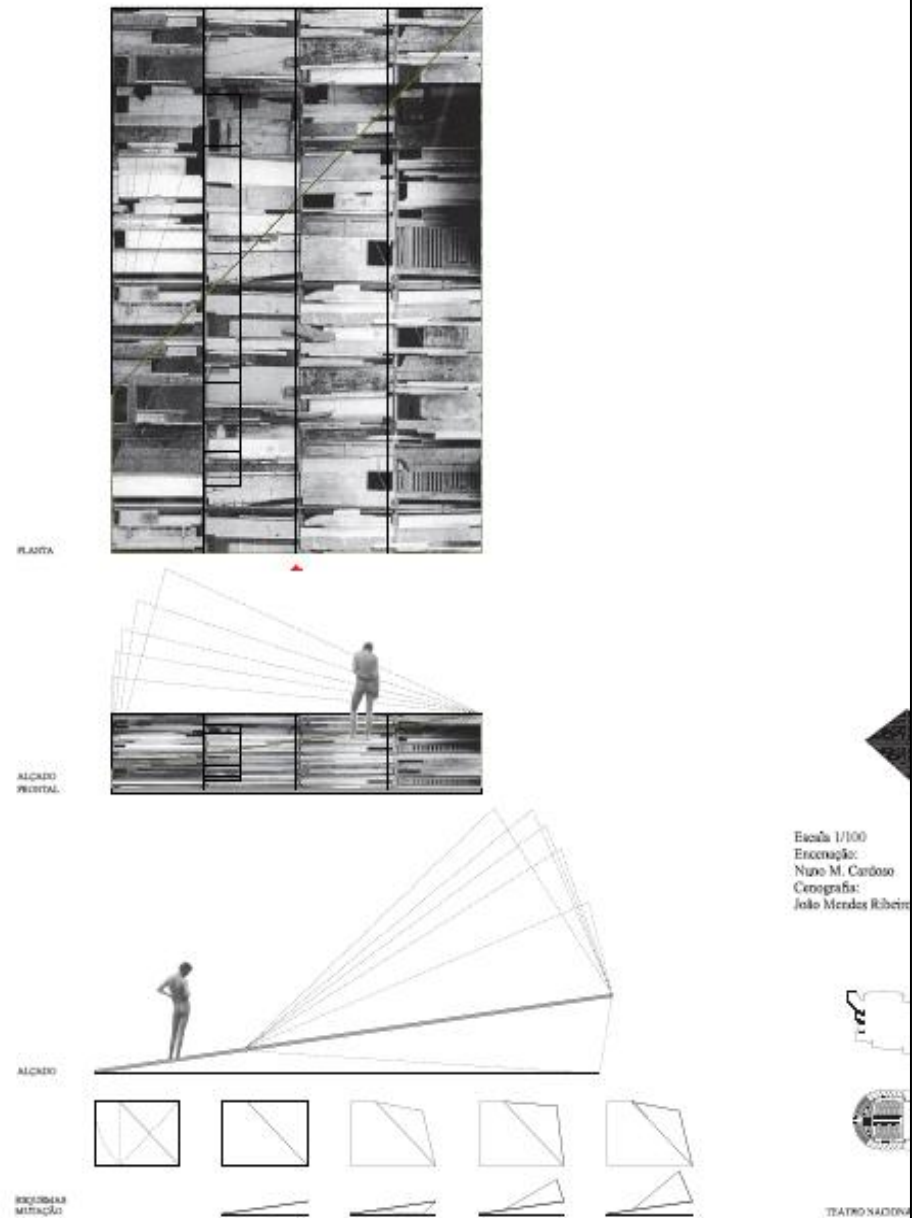


Ilustração 6 - Projecto de cenografia de João Mendes Ribeiro para o ciclo "Convidados Mortos e Vivos" (TNSJ 2006)



Ilustração 7 – Cenografia de João Mendes Ribeiro para o ciclo "Convidados Mortos e Vivos" (TNSJ 2006)

3.2 Considerações sobre a recepção de Fiore Nudo na imprensa jornalística

Porque não resistiu ao “risco de imaginar” (Cardoso *in* Programa de Sala de *Fiore Nudo* 2006, 5), permitindo-se explorar livremente a partir da dramaturgia mozartiana, *Fiore Nudo* gerou algumas respostas desfavoráveis na imprensa jornalística lisboeta. Tendo já sido apresentadas as críticas ao espectáculo no capítulo II da nossa dissertação, recordemos os principais argumentos: Augusto M. Seabra, no jornal *Público*, referiu o “espalhafato visual” e as “arbitrariedades dramáticas” da encenação de Nuno M. Cardoso (Seabra 2006, 35), caracterizando este espectáculo como “tanto mais exorbitante quanto superficial.” (*ibidem*) A crítica de João Carneiro no semanário *Expresso* refere uma redução dramático-musical que resultou num “objecto elementar, grosseiro e pretensioso.” (Carneiro 2006, 36) A sua crítica apela fortemente a uma coerência estrutural que terá sido perdida “não só pela redução da trama global da ópera como pela introdução de textos de Pascal e de Byron, e de um recitativo em alemão.” (*ibidem*) Sobre a encenação de Nuno M. Cardoso, o crítico refere-a tão-somente como um “desfile de personagens apenas dominadas pela lentidão e por uma obsessão com cordas com que passam o tempo a abrir alçapões no cenário.” (*ibidem*) João Carneiro estabelece ainda uma distinção entre “recriação e trans-

figuração”, reduzindo assim o potencial criativo da encenação de Nuno M. Cardoso – apenas legitimada se fosse “recriadora” e não “transfiguradora” da ópera mozartiana. (*ibidem*)

Não sendo nossa intenção debater exaustivamente os argumentos da crítica jornalística, lançamos, todavia, a seguinte questão: poderão estas críticas em particular ter observado a produção de *Fiore Nudo* a partir dos modelos de análise que muito devem aos modelos de representação tradicionais e ao paradigma logocêntrico mencionado por Lehmann na sua teoria? Como menciona o teatrólogo, o teatro pós-dramático requer uma semiótica “desbloqueada” e uma recepção “turbulenta” (Lehmann 2002, 131), pois esse é o estatuto de um grande número de espetáculos que caracterizam o panorama artístico das últimas décadas. Pelo mesmo motivo, Patrice Pavis reconhece que as grelhas de análise dos espetáculos se encontram momentaneamente inoperantes, uma vez que o teatro pós-dramático exige novos modos de ler as representações e novos modelos de recepção; nas suas palavras, “un changement de paradigme pour la pratique de la mise en scène à rendu les grilles d’analyse inopérantes, du moins temporairement. La conception structurale, fonctionnaliste, sémiologique de la mise en scène, qui concevait la représentation comme un texte spectaculaire et un système sémiotique, n’a plus cours.” (Pavis 2010, 37)

Por outro lado, o “espalhafato visual” e as “arbitrariedades dramatúrgicas” identificadas pelo crítico Augusto M. Seabra, reflectem uma tendência das práticas cénicas actuais que o próprio Patrice Pavis nomeou “[les] processus d’auto-contemplation narcissique de l’œuvre d’art postmoderne qui l’isole fièrement de toute influence ou héritage des contenus, en la réduisant à la conscience de son propre mécanisme homéostatique.” (Pavis 1990, 80) Este estado artístico levou Patrice Pavis a questionar a importância da pesquisa dramatúrgica na cena actual, afirmando que as noções de “desconstrução”, “pós-dramático” e “pós-moderno” carregam muitas vezes consigo um logro: a degradação do artístico em favor da mera provocação (Pavis 2010, 249). É necessário, pois, reavaliar os processos de análise dramatúrgica e as estratégias de representação no panorama artístico contemporâneo, mas também proceder a uma problematização do estatuto do “crítico (pós) dramático”, entidade que Sérgio Sálvia Coelho nomeou pertinentemente de “alfandegário sem fronteiras” (Sálvia Coelho 2009, 187):

O teatro mudou. Ainda há espaço para a crítica? A crítica que se baseia na análise prévia de um texto dramático completo, narrativa com começo, meio e fim, para verificar se este está sendo bem servido pelo encenador, parece hoje – no advento do teatro pós-dramático, segundo o conceito de Hans-Thies Lehmann – tão anacrônica quanto o velho ponto, ou como um alfandegário sem fronteiras.

Fiore Nudo “reescreveu a canção” (Parker 2006) e permanece como um espectáculo clandestino que nos faz interrogar, por um lado, sobre os processos de transposição e manipulação dos repertórios operáticos e, por outro lado, sobre o que perdura das obras musicais quando estas são desconstruídas e adaptadas – mas será esta uma inquietação válida quando não estamos a tratar de *Don Giovanni* de Mozart, mas da sua metamorfose num “ensaio poético-jocoso”? É legítimo medir os espectáculos “a partir de...” e avaliá-los de acordo com uma nova hierarquia: a da sua aproximação (“fidelidade”) ao original?

3.3 *Fiore Nudo*, Don Juan e “resistir ao desejo” – Conclusões

Os argumentos da crítica na imprensa, a par com a raridade deste tipo de recriações operáticas ao nível institucional lisboeta, reflectem uma continuada reiteração dos processos de canonização de repertórios e uma insistência na noção de “obra” enquanto entidade exclusiva e organizadora dos modelos de produção, de apresentação e de recepção de espectáculos de ópera. Com efeito, as tentativas de fragmentação ou adaptação dificilmente encontram o seu espaço, já que são moldadas por um discurso que subsiste e ordena os processos cénicos: o da “fidelidade”/ “autenticidade” à identidade da obra e da sacralização dos repertórios operáticos; o mesmo não sucede frequentemente no domínio teatral, onde as adaptações ombreiam a nível institucional com a apresentação original dos “clássicos”, não sendo tão notória a necessidade de transgredir, desobedecer ou “rasgar despudoradamente” (Henriques *in* Programa de Sala de *Fiore Nudo* 2006, 7) os textos dramáticos.⁶⁸ Nesse sentido, é legítimo encarar *Fiore Nudo* como uma proposta revitalizadora e como um gesto de diferença no que respeita à integração dos espectáculos de ópera em circuitos, tendências e discursos artísticos heterogéneos – como se comprova pela integração no ciclo “Convidados Mortos e Vivos” do TNSJ (Porto) e pela reposição no 23º Festival de Teatro de Almada. Em conclusão, não poderá *Fiore Nudo*, em certa medida, corresponder à própria figura donjuanesca, transgredindo a ordem, os seus cón-

⁶⁸ Na última década, o Teatro Nacional Dona Maria II (TNDMII) apresentou propostas de recriação ou adaptação, a par de apresentações integrais de textos dramáticos. Tomemos como exemplo os seguintes casos: *Estudo para Ricardo III – um ensaio sobre o poder*, encenação de Ricardo Pais a partir de *Ricardo III* de William Shakespeare (2003); *Anatomia Tito, Fall of Rome – um comentário de Shakespeare*, encenação de Luís Miguel Cintra a partir de *Titus Andronicus* de William Shakespeare (2003); *Bérénice* de Jean Racine, encenação de Carlos Pimenta (2005); *Rei Édipo* de Sófocles, encenação Jorge Silva Melo (2010). Seria interessante comparar o perfil de programação do TNDMII com as programações do TNSC da última década, no que diz respeito ao tipo de relação dos espectáculos com o material textual. Não temos esse objectivo na presente dissertação, muito embora possamos avançar que, relativamente ao TNSC, a programação da última década incide sobretudo na apresentação original dos repertórios e não tanto sobre as suas possíveis adaptações.

gos e mecanismos (e assim ser “fiel” a uma visão do mito e da dramaturgia deste personagem)? Afinal, como refere Élisabeth Ravoux-Rallo, “Don Giovanni baralha os códigos, perturba a ordem e os outros, (...) colocando a desordem e a confusão no lugar da ordem. Uma instituição não pode tolerar os actos que põem em perigo os seus mecanismos, nenhuma sociedade pode perdurar se os seus membros não aceitarem a lei que consiste em resistir ao desejo.” (Ravoux-Rallo 1999, 254)⁶⁹

⁶⁹ A tradução deste excerto é de Regina Guimarães a partir do texto de Élisabeth Ravoux-Rallo (1999), “Da Ponte, Emanuele Conegliano, dit Lorenzo, 1749-1838”, in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris: Robert Laffont, pp. 259-260, excerto presente no Programa de Sala de *Fiore Nudo* (2006, 13).

4 Sobre a representação da Condessa de Almaviva em *Le Nozze di Figaro*: *As Bodas de Figaro* no Teatro da Trindade⁷⁰

Cherubino

Oh ciel! Perchè morir non lice!
Forse vicino all'ultimo momento,
Questa bocca oseria...

La Contessa

(gli asciugua gli occhi col fazzoletto)
Siate saggio; cos'è questa follia?

Mozart, *Le Nozze di Figaro*, II.2

Neste capítulo, atentaremos na encenação de Maria Emília Correia da ópera *Le nozze di Figaro* de Mozart (Teatro da Trindade, 2006), identificando as suas opções de actualização histórico-social ao nível da representação cénica de algumas personagens da ópera e das suas dinâmicas relacionais. Propondo uma comparação com encenações emblemáticas de *Le Nozze di Figaro*, o nosso objectivo é pensar sobre os modos como algumas encenações recentes têm procurado reformular determinados paradigmas de representação, propondo leituras complementares dos repertórios, das suas personagens e da sua dramaturgia.

As Bodas de Figaro no Teatro da Trindade (2006) estreou num momento em que as direcções do Teatro da Trindade/Fundação Inatel procuraram pensar em processos de comunicação e em estratégias de formação de públicos de ópera em Portugal, tal como atestam determinadas políticas institucionais que presidiram a este espectáculo: um plano de digressão a algumas localidades do país (Porto, Cartaxo, Montijo, Figueira da Foz, Espinho e Guimarães); o estabelecimento de preços de bilheteira acessíveis⁷¹; finalmente, a

Uma primeira versão deste capítulo encontra-se em publicação com o título “Seeking for new communication strategies: *Le Nozze di Figaro*, staged by Maria Emília Correia (Teatro da Trindade, Lisbon, 2006)”, in Mário Vieira de Carvalho *et al* (2012), *Opera Staging. Erzählweisen*, Viena: Europäische Musiktheater-Akademie.

⁷⁰ Co-produção do Teatro da Trindade/Fundação Inatel, Coliseu do Porto e Orquestra Metropolitana de Lisboa. Estreia em Lisboa, no Teatro da Trindade, a 16 de Setembro de 2006, tendo permanecido na capital até ao dia 7 de Outubro do mesmo ano. Encenação de Maria Emília Correia, direcção musical de Cesário Costa, versão portuguesa de Nuno Côrte-Real, cenografia de Rui Francisco, figurinos de Rafaela Mapiel, desenho de luz de João Paulo Xavier. Elenco: José Corvelo (*Figaro*), Lara Martins (*Susanna*), Mário Redondo (*Conde Almaviva*), Teresa Gardner/ Sónia Alcobaça (*Condessa Almaviva*), Catherine Rey/Sónia Alcobaça (*Marcellina*), Madalena Boléo/ Eduarda Melo (*Cherubino*), Raquel Camarinha (*Barbarina*), Bruno Pereira (*Don Bartolo*), João Sebastião (*Don Basilio* e *Don Curzio*) e Job Tomé (*Antonio*). Os números corais foram interpretados pelo Coro de Câmara Lisboa Cantat. Nas digressões pelo país, a Orquestra Metropolitana de Lisboa intercalou os espectáculos com a Orquestra Clássica de Espinho.

⁷¹ O preço definido para este espectáculo foi o seguinte: 1ª Plateia, 1º Balcão Frente e Camarotes Frente – 25€; 2ª Plateia – 20€; 1º Balcão de Lado e Camarotes 1ª de Lado – 15€; 2º Balcão e Camarotes 2ª – 10€. Para os jovens com menos de vinte e cinco anos e seniores (mais de sessenta e cinco anos), foi criada um desconto de 20%. Para os sócios da Fundação Inatel, o desconto acrescido seria de 30%.

tradução do libreto de Lorenzo da Ponte para a língua portuguesa.⁷² Estas decisões vão ao encontro daquilo que Carlos Fragateiro, Director do Teatro da Trindade entre 1997 e 2006, nomeou de “*pop opera*” (Programa de Sala de *As Bodas de Figaro* 2006, 7), cujos objectivos eram, por um lado, formar novos públicos de ópera no contexto lisboeta e nacional e, por outro lado, investir na carreira dos jovens cantores portugueses: “este retomar da tradição dos espectáculos líricos no Teatro da Trindade, como refere Fragateiro, abrirá não só a possibilidade de um outro público que não vai ao São Carlos ter acesso a espectáculos líricos de qualidade, mas também permitirá que um leque alargado de cantores líricos portugueses tenham a possibilidade de desenvolver e fazer evoluir a sua carreira.” (*ibidem*).⁷³

As declarações de José António Ferreira de Barros, Presidente da Associação Amigos do Coliseu do Porto (instituição que acolheu *As Bodas de Figaro* entre 12 e 15 de Outubro de 2006), são particularmente notórias quanto à necessidade de “democratizar” a ópera e torna-la num espectáculo “acessível em compreensão, em custo, em local, em oportunidade, em participação a todos os portugueses, especialmente aos mais jovens.” (Programa de Sala de *As Bodas de Figaro* 2006, 8). Para Ferreira de Barros, “este projecto visa, sobretudo, alargar a possibilidade de assistir a esta forma musical (...) [e] a sua apresentação em português, na língua que todos falamos e todos compreendemos, contribui definitivamente para a sua popularização, para a sua democratização.” (*ibidem*). Estas intenções não são inéditas no contexto das produções operáticas do Teatro da Trindade da última década, tal como atesta uma produção de *As Bodas de Figaro* encenada em 2000 pelo argentino Cláudio Hochmann e também em versão portuguesa, onde a democratização e a popularização da ópera já constituíam uma preocupação.⁷⁴ Como foi então proferido por

⁷² Cf. as declarações de Cesário Costa ao *Diário de Aveiro*: “O ponto forte é que se está a assistir a uma ópera totalmente cantada em português. E há que acrescentar que, em Portugal, existe um forte preconceito quanto a esta prática, sob o receio de perverter o sentido original. Na minha opinião, este preconceito não tem razão de ser. No estrangeiro, a tradução das óperas já se faz há muito tempo e não há a ideia de que possa ser desvirtuada. Eu, pessoalmente, considero que temos de defender aquilo que nos pertence.” (Cláudia Carneiro 2006, 5)

⁷³ A respeito do conceito de “*pop opera*” e da sua associação a determinadas opções de produção e representação cénica, vejam-se as declarações do barítono e encenador Mário Redondo num questionário endereçado aos intérpretes de *As Bodas de Figaro*: “a principal característica destas *Bodas*, a meu ver, é a sua vocação popular, no sentido próprio do termo, que é destinar-se ao grande público, e não apenas aos aficionados da ópera. (...) Isso revela-se em primeiro lugar na opção pela versão portuguesa do texto da ópera. Numa obra tão rica em termos de trama e enredo, a aposta na versão portuguesa foi acima de tudo uma aposta na proximidade da obra com o público (...). Além disso, plasticamente, o uso da cor e dos padrões remete também para uma estética de atracção do público menos habituado à ópera.” (Mário Redondo in Questionário aos actores-cantores de *As Bodas de Figaro*, 2012).

⁷⁴ Estreia em Lisboa, no Teatro da Trindade, a 15 de Setembro de 2000, tendo permanecido na capital até ao dia 1 de Outubro do mesmo ano. Encenação de Cláudio Hochmann, direcção musical de Fernando Fontes, cenografia de Alberto Negrin, figurinos de Maria Gonzaga, desenho de luz de Vítor Correia. Elenco: Paulo Ferreira (*Figaro*), Elvira Ferreira (*Susanna*), Manuel Pedro Nunes (*Conde Almaviva*), Isabel Biu (*Condessa Almaviva*), Rita Raposo (*Marcellina*), Natália Brito (*Cherubino*), Luísa Barriga (*Barbarina*), Pedro Alexandre Correia (*Don Bartolo*), Alberto Silva (*Don Basilio* e *Don Curzio*) e João Miranda (*Antonio*).

Fernando Fontes, Director Musical do grupo Ópera Nova, esta produção “[procurou] ir junto das pessoas desmistificar a ideia de que a ópera é apenas para uma elite de gente erudita ou de estatuto social elevado, mostrando que se trata afinal de um espectáculo eminentemente popular, ao alcance de todos.” (Programa de Sala de *As Bodas de Figaro* 2000, 8).

Neste quadro institucional de formação de públicos de ópera no Teatro da Trindade, onde se pretende “popularizar” (Fragateiro), “democratizar” e “tornar acessível” (Ferreira de Barros) um género músico-teatral alegadamente conotado a uma elite detentora de poder intelectual e económico (Fontes), a encenação de Maria Emília Correia⁷⁵ corresponde com uma proposta de actualização histórico-social da ópera de Mozart, sobretudo no que diz respeito à representação das dinâmicas relacionais entre as personagens. Esta sua primeira incursão na ópera foi caracterizada por Mário Vieira de Carvalho como “uma abordagem verdadeiramente criativa da obra: isto é, que visa não «reproduzi-la» como uma peça de museu, para pseudo-entendidos, mas sim (...) criar, a partir dela, um espectáculo teatral que vale por si, num determinado momento e para um determinado público”. (Carvalho 2006). O musicólogo afirmou ainda que a encenadora “[intuiu] de uma forma verdadeiramente rara o sentido da música, o gesto mimético que se esconde nas notas musicais”, apresentando uma encenação que “nada tem de naturalista, e por isso também se permite, e muito bem, acentuar, em certas situações, o traço caricatural, sarcástico ou mesmo grotesco”. (ibidem). O texto presente no panfleto publicitário⁷⁶ de *As Bodas de Figaro* (Ilustração 8) fornece alguns dados a respeito destas características da encenação de Correia (Correia 2006):

A trama decorre num dia único de absoluta loucura – é a folle journée, de Beaumarchais –, uma deliciosa sensualidade emerge dos orgulhos, inquietudes, desejos, jogos, esperanças, lamentos e ciúmes das personagens desta ópera. Que pulsões movem estes fidalgos, criados, professor, advogado, jardineiro, um fauno erótico e tantos camponeses para que arostem processos tão convulsos conducentes à sua felicidade? Como reage o indivíduo, tão diferenciado socialmente, às tensões que o enreda? Estas criaturas são mais que individualidades sonoras: representam o mundo em mudança. O drama subjaz à comédia e, em causa, há direitos a fazer valer. E nesta heterogeneidade de grupo as soluções são surpreendentes. A mobilidade das mulheres confronta-se com a inoperância masculina: o espaço que remexem confere às *Bodas* uma dimensão teatral única. Nesta festa teatral as ac-

⁷⁵ A actriz e encenadora Maria Emília Correia frequentou a Escola de Teatro do Conservatório Nacional de Lisboa e iniciou o seu percurso profissional no Teatro Experimental do Porto. Foi co-fundadora de A Comuna – Teatro de Pesquisa (1972), do Grupo Teatro Hoje (Teatro da Graça, 1975) e do grupo Os Cómicos (dirigido por Ricardo Pais). Foi galardoada com uma menção especial da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro pela sua encenação de *Serviço de Amores*, a partir de autos de Gil Vicente (Teatro Nacional Dona Maria II, 2005), tendo-se estreado em ópera com esta produção de *As Bodas de Figaro* no Teatro da Trindade (2006). Posteriormente encenou, na mesma instituição, a ópera *O Elixir de Amor* de Gaetano Donizetti, em versão portuguesa (2007), e *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart, no Teatro Nacional São Carlos (2009). Fonte: <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/> (consulta a 29 de Julho de 2012).

⁷⁶ Os materiais referentes à produção de *As Bodas de Figaro*, assim como o registo DVD do espectáculo, foram gentilmente cedidos pela Sra. Elisabete Duarte da produção do Teatro da Trindade/Fundação Inatel.

ções cénicas têm, assim, por suporte, figuras consistentes e vitais, animadas num universo truculento e fantasista, que se quis fresco como as águas do Castelo do Conde de Almaviva, a três léguas de Sevilha. E naquele dia estava um tão transcendente tempo quente por dentro dos corações que os pássaros ficaram doces, os jardins enganosos, os pontões irreais e os salões abriram todos para o mar – que o ser humano não suporta demasiada realidade.



Ilustração 8 - Panfleto publicitário de
As Bodas de Figaro (Teatro da Trindade 2006)

Este excerto apresenta a encenação de Correia como um “universo truculento e fantasista”, pautado por um conjunto de elementos que transpõem a acção da ópera para um ambiente marítimo (“os salões abriram todos para o mar”, Correia 2006). Como referiu a encenadora ao jornal *Público*, “penso que nos dias de hoje pessoas como o Conde e a Condessa Almaviva podiam muito bem ter uma grande mansão junto ao mar. Como no original a acção se passa em Sevilha, resolvi apostar na luz meridional em proveito da clareza que uma ópera como esta deve ter”. (Fernandes 2006b, 30). Este conceito reflecte-se na proposta cenográfica que situa o primeiro acto entre barracas de praia de cores garridas, encimadas por gaivotas, e grandes estrados de madeira. O próprio quarto de Susanna e Figaro é transformado numa tenda ou barraca erigida sobre traves e coberta por um enorme tecido púrpura. O mesmo conceito é apresentado nos figurinos que recorrem à estampagem de elementos evocadores de um ambiente meridional: as calças de Figaro têm peixes coloridos, o vestido de Susanna é decorado com morangos e o de Barbarina com laranjas, a lapela do casaco de Don Basílio apresenta um padrão de limões verdes e amarelos e, finalmente, os elementos femininos do coro vestem saias enfeitadas de azeitonas.⁷⁷

A composição de um ambiente ligeiro e volátil (“os pássaros ficaram doces”, Correia 2006) é reforçada pelo tipo de materiais utilizados na cenografia e nos figurinos (tules, sedas, rendas e plásticos), assim como pela presença constante de aves materializadas no espaço cénico e nos adereços. Nesta linha dramática, Cherubino surge sempre vestido de branco, comportando-se como um pássaro, e o seu capacete militar, no final do primeiro acto, ostenta um penacho que remete para a imagem de uma crista. Maria Emília Correia procurou também inserir o som das aves na sua encenação, seja entre o primeiro e o segundo acto (enquanto mudam o cenário, às escuras, elementos do elenco imitam gorjeios, assobios e trinados), seja antes da ária de Barbarina (IV. 1, nº 24 – cavatina, “L’ho perduta, me meschina!”) onde é emitida uma gravação com o som real de gaivotas. Dispostas no espaço cénico desde o início até ao final da ópera, as aves são também utilizadas como um adereço no momento em que o coro feminino, ocultando Cherubino, oferece flores e rosas à Condessa de Almaviva (III. 11, nº 22 – coro, “Ricevete o padroncina...”).

A encenação de Maria Emília Correia propõe ainda um conjunto de situações que conferem ao espectáculo um carácter *naïf* e comicamente absurdo (“o ser humano não suporta demasiada realidade”, Correia 2006), tais como a utilização de objectos desprovi-

⁷⁷ A estética destas *Bodas* não reuniu consenso entre os críticos da imprensa jornalística. Se para Bernardo Mariano “os figurinos combinaram bem época e estilização” e “os adereços uniram simplicidade e utilidade” (Mariano 2006b, 46), já Manuel Pedro Ferreira aponta os “figurinos apalhaçados e uma cenografia entre o engraçado e o despropositado” como um dos aspectos mais discutíveis desta produção. (Ferreira 2006a, 24).

dos da sua real função ou deslocados de um contexto expectável.⁷⁸ Na primeira cena da ópera, Susanna usa uma salva de prata como espelho, enquanto compõe o seu chapéu de noiva. No primeiro recitativo de Don Basílio e Marcellina, esta retira da sua mala uma chávena de chá, que bebe, e volta a arrumar. Mais tarde, no primeiro recitativo de Susanna e Cherubino, a fita da Condessa, que o pajem tanto ambiciona, é transformada na sua roupa interior. Entre outros exemplos, nomeie-se a entrada de Figaro no segundo acto, transportando consigo um incomensurável cesto de bananas que coloca junto à cama da Condessa, ou o momento em que Susanna sai do armário da sua patroa, comendo um gelado que, mais tarde, servirá de leque. Atestando o carácter “sarcástico” e “grotesco” mencionado por Mário Vieira de Carvalho (Carvalho 2006), estas opções cénicas são enriquecidas por uma gestualidade ampla que confere às personagens um traço grosso e caricatural – veja-se, por exemplo, o dueto de Susanna com Marcellina (I. 4, nº 5 – duettino, “Via resti servita, madama brillante”), onde as duas personagens simulam um combate usando os sapatos como arma de arremesso, e também o momento do baile (III. 14, nº 23 – finale, “Ecco la marcia, andiamo”), onde o fandango é dançado, num anacronismo assumido, com uma coreografia *disco*.

Finalmente, a encenação de Correia procurou inscrever estas *Bodas* num “transcendente tempo quente” (Correia 2006), reflectindo-se esta opção ora nas já referidas propostas de cenografia e de figurino (barracas de praia, elementos meridionais, tecidos leves), ora no elemento água introduzido no terceiro acto: Susanna lava os pés do Conde num alguidar de metal (III. 2, nº 17 – duettino, “Crudel! Perchè finora”) e, posteriormente, a Condessa afogar-se-á as suas mágoas bebendo sofregamente a água de um jarro (III. 8, nº 20 – recitativo e ária, “E Susanna non vien!”). O ambiente estival desta encenação é igualmente reflectido numa “deliciosa sensualidade” que enfatiza as pulsões eróticas e os “processos convulsos” das personagens (Correia 2006). Quando Susanna revela a Figaro o “nobre projecto” do seu patrão (I. 2 – recitativo, “Or bene, ascolta e taci!”), a comicidade do subtexto é sublinhada por uma gestualidade que ilustra as intenções sexuais do Conde (Ilustração 9), repetindo-se esta estratégia em outros momentos do espectáculo – nomeadamente nas cenas da Condessa com Cherubino ou nas cenas entre o Conde e Susanna (Ilustração 10).⁷⁹

⁷⁸ Para uma compreensão do carácter *naïf* das encenações de Maria Emília Correia, veja-se também o seu *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart no TNSC em 2009, espectáculo que partilha com estas *Bodas* um conjunto significativo de pressupostos estilísticos. Em declarações sobre a encenação de *Don Giovanni*, Correia afirma ter recorrido a “uma imagética [que] radica na mais incontornável infância”, justificando que “Mozart queria que nos divertíssemos – disse-o”. (Programa de sala de *Don Giovanni* 2009, 117)

⁷⁹ Os registos fotográficos que aqui apresentaremos referentes à produção de *As Bodas de Figaro* encontram-se disponíveis em www.dotecome.com/Saltos/bodas.htm, consulta a 18 de Maio de 2012.



Ilustração 9 - Susanna (Lara Martins) explicando a Figaro o "nobre projecto" do Conde de Almaviva



Ilustração 10 - Susanna e Conde Almaviva (Mário Redondo) no acto I - cena 6

Como já constatámos no segundo capítulo da dissertação, a representação da dimensão erótica foi o aspecto mais consensualmente criticado em alguns sectores da imprensa. Note-se porém que as noções de “subtileza”⁸⁰ (Mariano 2006a) e “charme erótico”⁸¹ (Listopad 2006) então referidas pela crítica encontram ressonância numa concepção da sensua-

⁸⁰ “A encenação de Maria Emília Correia pende obviamente para a *folle journée* original de Beaumarchais e não tanto para os universos possibilitados pelo subtil libreto de Da Ponte e pela riqueza de caracterização psicológica inscrita na partitura de Mozart. (...) Parece-nos muito aplanador da dramaturgia os sinais explícitos de sexualidade e de líbido fervilhante com que a encenadora decidiu pintar os personagens (sempre prontos para...): tudo fica mais prosaico, vulgar, e as possibilidades “outras” obscurecidas.” (Mariano 2006a, 46)

⁸¹ “Nesta primeira experiência operática é como se [Maria Emília Correia] tivesse *desconfiado* (sic) do charme erótico de Mozart, que não precisa dessa pulsão exagerada e sexy acabando em estereótipos. Como se estivesse *desconfiada* (sic) do canto cantado e da música em si.” (Listopad 2006, 43)

lidade que é difundida, por exemplo, na famosa encenação⁸² de Giorgio Strehler de *Le nozze di Figaro* (1973). Segundo Strehler, “derrière *Les Noces*, il y a *Les Liaisons dangereuses*, toute une casuistique, une tradition érotique ambiguë”. (Strehler 1980, 215) O mesmo refere o encenador Peter Stein que, comentando a encenação de Adrian Noble de *Così fan tutte* na Ópera de Lyon (2006), afirma “préférer l'érotisme du regard à celui des mains. Suggérer et non montrer.” (apud Bouillon 2011) Contestando a transposição da acção para uma praia californiana dos anos 1960, Stein afirma que “[il faut] des vêtements aux étoffes précieuses mettant en valeur le corps des femmes sans le dévoiler, seul moyen de faire revivre l'érotisme libertin propre au XVIII^e siècle (...) Le tripotage n'est pas érotique, il n'est que vulgaire, et la vulgarité fait rire, d'un rire gras.” (ibidem) Em que medida a encenação de Correia dialoga com este paradigma de representação do erótico na dramaturgia mozartiana? Poderão as suas opções de representação apresentar uma visão distinta das relações entre as personagens? Tentaremos problematizar esta questão observando em detalhe o recitativo da Condessa com Cherubino, no acto II – cena 2, na sua encenação de *As Bodas de Figaro*.

4.1 Entre o desequilíbrio do desejo e a estabilidade conjugal: a Condessa de Almaviva e Cherubino no recitativo do acto II – cena 2

Em *Le nozze di Figaro* os comportamentos das personagens espelham um conjunto de aspectos e paradigmas da sociedade europeia de finais de setecentos, tais como o conflito entre a livre expressão dos desejos e vontades individuais e a sua regulação em prol da estabilidade social. Com efeito, esta “economia emocional”, para referir Norbert Elias em *The Civilizing Process* (Elias 1978, 186), decorreu num momento de diferenciação entre a esfera pública e a esfera privada, com a legitimação desta última no contexto da família e das instituições sociais que mantinham uma certa ordem e distinção de valores.⁸³ Como consequên-

⁸² Como demonstra Caroline Hurtut (Hurtut 2009, 49ss.), a encenação de Strehler, reposta em cena durante três décadas, constitui uma das versões de referência de *Le Nozze di Figaro*. O estatuto canónico desta encenação é, aliás, confirmado pelo encenador Peter Sellars: “la mise en scène de Giorgio Strehler à Paris dans les années 70 m'a laissé un souvenir de perfection auquel je n'avais aucune envie de me mesurer.” (apud Alexandre 2007, 35)

⁸³ Veja-se a este respeito o que menciona o historiógrafo Roger Chartier em *História da Vida Privada* (ed. Georges Duby e Philippe Ariès): “É bem no decorrer do século XVIII que o essencial da existência privada se concentra no foro familiar, sem discórdia entre o indivíduo e os seus. Mas este privado familiar está sempre potencialmente ameaçado, assaltado pelas ingerências da comunidade próxima ou minado pelas imprudências dos seus próprios membros. Protegê-lo do escândalo é pois uma tarefa difícil, que exige aliados seguros e poderosos. Daí o necessário recurso à autoridade pública, e em primeiro lugar à do soberano. Só ela pode preservar o segredo que a honra familiar reclama, reduzindo as desordens que o destroem; só ela pode garantir a liberdade de cada um no seu particular contra os constrangimentos colectivos do *costume* (sic). Assim, a construção do Estado nas suas formas modernas não só permitiu a delimitação, doravante por diferença, do que já não dizia respeito ao público, mas, mais ainda, concedeu caução e salvaguarda ao privado então constituído, experimentado cada vez mais no interior da vida da família.” (Chartier apud Duby et. al. 1990, 411).

cia, os instintos e desejos individuais, bem como a própria sexualidade, foram gradualmente ajustados às estruturas sociais legitimadoras da estabilidade, entre as quais a instituição matrimonial. Como afirma Norbert Elias na sua obra já citada (Elias 1978, 188):

The instinct is slowly but progressively suppressed from the public life of society. The reserve that must be exercised in speaking of it also increases. And this restraint, like all others, is (...) cultivated in the individual from an early age as habitual self-restraint by the structure of social life, by the pressure of social institutions in general, and by certain executive organs of society (above all, the family) in particular. Thereby the social commands and prohibitions become increasingly a part of the self, a strictly regulated superego. Like many other drives, sexuality is confined more and more exclusively, for both women and men, to a particular enclave, socially legitimized marriage. (...) Every violation of these restrictions, and everything conducive to one, is therefore relegated to the realm of secrecy, of what may not be mentioned without loss of prestige or social position.

Esta regulação dos desejos e convicções individuais é expressa no título da ópera de Mozart/Da Ponte, que contém, em si mesmo, um dos elementos organizadores da disciplina moral e social: *le nozze*. De facto, o casamento permitia ao indivíduo viver com um conjunto de preceitos que garantiam o cumprimento dos deveres sociais, a harmonia entre os sexos e a própria felicidade; controlando as suas paixões nas fronteiras da instituição matrimonial o ser humano mantinha-se, pois, nos limites do socialmente aceitável. Como confirma Sara F. M. Grieco em *História das Mulheres no Ocidente* (Grieco *apud* Duby *et al.* 1994, 96):

Aos olhos das autoridades religiosas e civis existiam, basicamente, dois tipos de comportamento sexual, um aceitável e outro repreensível. O primeiro era o conjugal e praticado em função da procriação. O segundo era governado pela paixão amorosa e pelo prazer sensual, os seus resultados disformes ou ilegítimos, e a sua lógica a da esterilidade. Culpada fora do casamento, a paixão sensual tornou-se ainda mais condenável no interior do matrimónio, pois ameaçava não só a ideia controlada e contratual da afectividade conjugal e a saúde dos filhos concebidos no calor do excesso amoroso, mas também a capacidade do casal de amar a Deus, contaminados como estavam pelo amor terrestre mais do que pelo amor espiritual.

No contexto de *Le Nozze di Figaro*, este paradigma social é intrínseco a um conjunto de dinâmicas e “ligações perigosas”⁸⁴ que se estabelecem entre as personagens da ópera, nomeadamente entre a Condessa de Almaviva e o seu afilhado Cherubino. Relativamente a este último personagem, Margareth Reynolds afirma: “Cherubino’s role in *Le Nozze* is an anarchic one. He crosses gender and questions sex difference. He crosses class, being both aristocratic and yet at home with servants, eventually marrying Barbarina. He is always appearing in the wrong places, much to the Count’s discomfiture; thus he unsettles every so-

⁸⁴ Citamos o romance epistolar de Pierre Ambroise-François Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses* (1782), contemporâneo da peça de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro* (1778) e da ópera homónima de Mozart/Da Ponte (1786).

cial order.” (Reynolds 1995, 141) Acometida pela hipótese de se sentir atraída por um elemento perturbador da ordem social, é assim que vemos a Condessa a tentar recuperar, ao longo da ópera, o seu casamento (II. 1, nº 11 – Cavatina, “Porgi amor”; III. 8, nº 20 – Recitativo e ária, “E Susanna non vien”), lutando contra uma *folle journée* que testa as suas convicções morais e que ameaça a sua harmonia interior; o relacionamento que cria com o pai pode ser entendido como a expressão de um conflito entre o desequilíbrio dos desejos e o equilíbrio conjugal, entre uma ordem assente no matrimónio e a turbulência das pulsões. Um exemplo paradigmático desta ambivalência dos sentimentos é a obra de Jean-Antoine Watteau, *Pèlerinage à l'île de Cythère* (1717), que retrata uma jovem hesitante face às insinuações do seu companheiro, enquanto uma criança puxa pela sua saia (Ilustração 11).⁸⁵



Ilustração 11 - *Pèlerinage à l'île de Cythère*,
Jean-Antoine Watteau (1717), pormenor
© Musée du Louvre, Paris

⁸⁵ Cf. o comentário do pintor Auguste Rodin a propósito deste quadro de Watteau: “Ce qu'on aperçoit d'abord (...) est un groupe composé d'une jeune femme et de son adorateur. L'homme est revêtu d'une pèlerine d'amour sur laquelle est brodé un cœur percé, gracieux insigne du voyage qu'il voudrait entreprendre. (...) elle lui oppose une indifférence peut-être feinte (...) le bâton du pèlerin et le bréviaire d'amour gisent encore à terre. À gauche du groupe dont je viens de parler est un autre couple. L'amante accepte la main qu'on lui tend pour l'aider à se lever. (...) Plus loin, troisième scène. L'homme prend sa maîtresse par la taille pour l'entraîner. (...) Maintenant les amants descendent sur la grève, et, (...) ils se poussent en riant vers la barque; les hommes n'ont même plus besoin d'user de prières: ce sont les femmes qui s'accrochent à eux. Enfin les pèlerins font monter leurs amies dans la nacelle qui balance sur l'eau sa chimère dorée, ses festons de fleurs et ses rouges écharpes de soie. Les nautoniers appuyés sur leurs rames sont prêts à s'en servir. Et, déjà portés par la brise, de petits Amours voltigeant guident les voyageurs vers l'île d'azur qui émerge à l'horizon.” (in <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/pelerinage-lile-de-cythère>, consulta a 15 de Agosto de 2012).

De acordo com Beaumarchais, existe um momento em *Le Mariage de Figaro* onde este conflito de sentimentos se manifesta de modo evidente: na contracena de Chérubin com a Condessa, acto II – cena 9 (II. 2 – recitativo, “Quante buffonerie”, na ópera de Mozart/Da Ponte). Como refere o dramaturgo no seu prefácio à peça (Beaumarchais 1977, 36-37),

Abandonnée d'un époux trop aimé, quand l'expose-t-on à vos regards? Dans le moment critique où sa bienveillance pour un aimable enfant, son filleul, peut devenir un goût dangereux, si elle permet au ressentiment qui l'appui de prendre trop d'empire sur elle. C'est pour mieux faire ressortir l'amour vrai du devoir, que l'auteur la met un moment aux prises avec un goût naissant qui le combat. (...) Ce qui nous plaît dans la comtesse, c'est de la voir lutter franchement contre un goût naissant qu'elle blâme, et des ressentiments légitimes. Les efforts qu'elle fait alors pour ramener son infidèle époux, mettant dans le plus heureux jour les deux sacrifices pénibles de son goût et de sa colère, on n'a nul besoin d'y penser pour applaudir à son triomphe; elle est un modèle de vertu, l'exemple de son sexe et l'amour du nôtre.

Em comparação com a peça de Beaumarchais, a versão de Mozart/Da Ponte parece reduzir ao máximo a atracção da Condessa pelo seu afilhado. De acordo com o musicólogo Tim Carter, “it is significant that Da Ponte seems to have removed as many hints as he could of the Countess's feelings for Chérubin in his libretto. (...) One can see why he should have done so: the redefined Countess is best seen to be unwavering in her love for the Count.” (Carter 1987, 47) O mesmo é referido pelo musicólogo Rémy Stricker, para quem “la femme, dans *Les Noces de Figaro*, reste une créature idéale que n'effleure pas l'ombre de la faute. Ce n'est certes pas le fait du hasard si toutes les mentions du trouble de la Comtesse en présence de Chérubin dans la pièce de Beaumarchais (...) ont disparu de l'opéra”. (Stricker 1980, 225 e 226) Kristi Brown-Montesano também sublinha as diferenças entre a peça de Beaumarchais e a ópera de Mozart/Da Ponte no que respeita à relação da Condessa com Cherubino. Para a musicóloga, “while the Parisian play allowed for the young woman's imperfections as well as her virtues to be carried forward into the sequel, the operatic Countess became the exemplary and unimpeachably faithful wife that the more straitlaced Viennese audience preferred”. (Brown-Montesano 2007, 163) Notemos também a interpretação do crítico e musicólogo português Mário de Sampayo Ribeiro sobre este momento de intimidade “maternal” da Condessa com Cherubino (Sampayo Ribeiro 1953, 28):

A Condessa manda-a [Susana] trazer outra fita e mais um vestido e a noiva de Figaro sai em busca das duas coisas, mas levando a capa de Querubim, o qual diz à sua ama que a ferida sararia mais depressa, como estava, com a fita que antes andava junto dos cabelos e pele tão finas. A Condessa admoesta-lhe o atrevimento com brandura. O tema da partida

do pagem [sic] volta à colação e Querubim chora e a Condessa enxuga-lhe os olhos com um lenço, tratando-o como criança amimada...

Esta imagem da Condessa como uma figura maternal, compassiva e auto-sacrificial foi reiterada em diversos escritos e sustentada teoricamente pela analogia musical entre as árias da personagem (“Porgi Amor” e “Dove Sono”) com os *incipits* de dois “Agnus Dei” de Missas de Mozart – K.337 e K.317, respectivamente. Não obstante esta redefinição musical da Condessa por Mozart e Da Ponte, interrogamos: por que motivo compositor e libretista terão mantido o recitativo entre esta personagem e Cherubino no acto II – cena 2, num gesto fiel às intenções de Beaumarchais no seu prefácio a *Le Marriage de Figaro*? Terão sido excluídos todos os indícios de tentação presentes no original francês para que este momento da ópera ganhasse relevo no que concerne à figura da Condessa e à complexidade das suas emoções? Não poderá o recitativo do acto II – cena 2 constituir um momento em que a Condessa de Almaviva abandona a sua máscara social (a sós com o seu afilhado, num ambiente de cumplicidade sem dúvida favorecido pela discrição do *recitativo secco*) e enseja outras emoções que não as da mulher-esposamadrinha? A “verdadeira” Condessa apresenta-se-nos na vontade de recuperar o amor do Conde (o seu “superego”, para citar Norbert Elias), no instante em que as suas pulsões são reveladas (na mesma lógica freudiana, o seu “id”) ou em ambas as circunstâncias? ⁸⁶ O anexo 5 (pp. 115-117) apresenta o excerto ao qual nos referimos, recorrendo à tradução de Jorge Rodrigues presente no programa de sala de *Le Nozze di Figaro* (TNSC 2010) e à edição Bärenreiter Urtext, Neue Mozarts Ausgabe (1973) da partitura mozartiana.

4.2 O acto II – cena 2 nas encenações de Ponnelle, Strehler, Sellars, Guth e Correia

Uma breve revisão de algumas encenações emblemáticas de *Le nozze di Figaro* permitiu-nos observar como o recitativo do acto II – cena 2 é tratado de formas muito distintas, variando a representação da Condessa e da sua relação com o pagem. Procuraremos destacar nestas encenações alguns paradigmas de representação da Condessa de Almaviva que nos permitirão compreender as estratégias de representação adoptadas por Maria

⁸⁶ David J. Levin na sua obra *Unsettling Opera: staging Mozart, Verdi, Wagner and Zemlinsky* (2007) alude igualmente à terminologia da psicanálise freudiana no sentido de definir a presença de Cherubino no contexto de *Le Nozze di Figaro*. Citando o musicólogo, “Insofar as Mozart and Da Ponte’s piece makes a spectacle of the need to discipline desire, Cherubino fits in by, essentially, striking out. If the Count is the privileged object for the lesson taught in the piece – a lesson, we should note, about fidelity – then Cherubino is its delinquent pupil, the id to the piece’s superego.” (Levin 2007, 89).

Emília Correia neste momento da ópera. Na encenação de Jean-Pierre Ponnelle (1972), que situa a acção da ópera no século XVIII, Cherubino é travestido longe do nosso olhar (e do olhar da Condessa), num jogo de ocultação e expectativa que é estimulado quando Susanna atira para o chão as roupas que o pajem vai despindo (II. 2, nº13 – ária, “Venite inginocchiatevi”). No mesmo sentido, quando Susanna apresenta Cherubino à Condessa (II. 2, nº 13, “mirate il bricconcello...”) este surge escondido atrás de um manequim, sendo apenas possível observar os seus braços e ombros nus (Ilustração 12).⁸⁷ No momento de intimidade com o pajem, a Condessa é retratada como uma figura condescendente e maternal que, porém, se assusta e recompõe quando Susanna regressa com o tafetá inglês (II. 2 – recitativo, “tenete, e da legargli il braccio?”). Na encenação de Jean-Pierre Ponnelle, a sensualidade emerge em gestos e olhares que nunca declaram as suas verdadeiras intenções, sendo apenas sobre a frase “Cos’è questa follia?”, no final do recitativo, que a Condessa estremece e cede momentaneamente à tentação de Cherubino (Ilustração 13).⁸⁸



⁸⁷ Com esta estratégia, a encenação de Jean-Pierre Ponnelle focaliza a atenção no corpo de Cherubino tornando-o num duplo objecto de desejo (para o espectador e para a Condessa). Sobre este aspecto, afirma MacArthur: “Beaumarchais never forgets the role of desire in the relationship of reader to text or performance. Readers and viewers must feel an almost sexual lust for his work if they are to be willing and able to judge it for themselves.” (MacArthur 1998, 65) No mesmo sentido, cf. as afirmações esclarecedoras de Margaret Reynolds: “Cherubino was not one of the old-fashioned, haphazard, largely innocent travesty roles where the voice was what mattered and the body beneath was irrelevant. Far from it. This time, perhaps for the first time, this young woman dressing as a man dressing as a woman was explicitly about sex. (...) In act 2 we are wound up to wonder how far Susanna and the Countess will go when undressing Cherubino in preparation for his disguise.” (Reynolds 1995, 140)

⁸⁸ *Le nozze di Figaro*, encenação de Jean-Pierre Ponnelle, direcção musical de Karl Böhm, DVD Deutsche Grammophon (1975-1976). Elenco: *Figaro* (Hermann Prey), *Susanna* (Mirella Freni), *Conde Almaviva* (Dietrich Fischer-Dieskau), *Condessa Almaviva* (Kiri Te Kanawa), *Cherubino* (Maria Ewing), *Barbarina* (Janet Perry), *Don Basílio* (John Van Kesteren), *Don Bartolo* (Paolo Montarsolo), *Marcellina* (Heather Begg), *Antonio* (Hans Kraemmer), *Don Curzio* (Willy Caron).

Ilustração 12 - Susanna (Mirella Freni) apresenta Cherubino (Maria Ewing) escondido atrás de um manequim.



Ilustração 13 - Condessa de Almaviva (Kiri Te Kanawa) e Cherubino no seu momento de intimidade.

Muito embora Giorgio Strehler tenha entendido *Le nozze di Figaro* numa “tradição erótica ambígua” (Strehler 1980, 215), tal não o impossibilitou de encontrar a sensualidade na música de Mozart e de contrariar, na sua encenação (1973), a imagem “d'un faux XVIII^e siècle pudique, décent.” (*ibidem*). Referindo-se às relações de desejo entre as personagens, Strehler afirma que “tout cela a été peint par Mozart avec grâce et délicatesse. (...) Sa sensualité demande à être traduite par des actes concrets, elle veut des baisers, des lits, des corps qui se touchent”. (Strehler 1980, 215). Esta afirmação de Strehler torna-se evidente na actuação de Gundula Janowitz (Condessa de Almaviva), cujos gestos e acções cénicas são notáveis na expressão de um erotismo ambíguo: se, por um lado, a Condessa escapa às insinuações de Cherubino voltando-lhe as costas sobre a frase “Perchè? Questo è migliore”, por outro lado é a própria quem chama o pajem até si quando este lamenta a partida para a carreira militar (Ilustração 14). Esta dinâmica de recusa–entrega ao desejo é igualmente perceptível no momento em que Gundula Janowitz acelera o ritmo elocutório sobre a frase “Forestiero, è buon per le ferite, non è vero?”, escarnecendo de Cherubino, para seguidamente se deitar na sua cama e acariciar amorosamente os cabelos do pajem.⁸⁹

⁸⁹ *Le nozze di Figaro*, encenação Giorgio Strehler, direcção musical Georg Solti, Paris, Opéra Garnier (1980). Registo vídeo. Elenco: *Figaro* (José Van Dam), *Susanna* (Lucia Popp), *Conde Almaviva* (Gabriel Bacquier), *Condessa Almaviva* (Gundula Janowitz), *Cherubino* (Frederica Von Stade), *Marcellina* (Jané



Ilustração 14 - Condessa de Almaviva (Gundula Janowitz) chama até si Cherubino (Frederica Von Stade) no momento em que este lamenta a partida para a carreira militar.

Na encenação de Peter Sellars (1988), transposta para o contexto norte-americano dos anos oitenta, a ambiguidade deste momento da ópera é conseguida pela sobreposição de registos interpretativos que a soprano Jayne West (Condessa de Almaviva) integra na sua actuação. Com efeito, as suas atitudes para com Cherubino alternam constantemente entre a atracção física, a ternura, a protecção e a pura diversão, sem que possamos desvendar qual o verdadeiro sentimento que a Condessa nutre pelo pajem. A este respeito, Peter Sellars confia ao crítico e teatrólogo Richard Trousdell, num dos ensaios de *Le nozze di Figaro*: “we live in a world that is about simultaneity and contradiction, and that even while one gesture is being made somewhere else, or maybe the same place, a completely opposite gesture is made. (...) There are no single gestures anymore, every gesture is multifaceted or surrounded by enough other gestures that it no longer means the same thing, and has to be considered in an interdependent mode”. (Sellars *apud* Trousdell 1991, 83) Como exemplo desta ambivalência de atitudes, note-se como na sua encenação a Condessa beija carinhosamente a sua fita de dormir, sob o olhar perscrutador de Susanna, repudiando seguidamente o beijo verdadeiro que o pajem arrisca (Ilustrações 15 e 16).⁹⁰

Bernier), *Antonio* (Jules Bastin), *Don Curzio* (Jacques Loreau), *Don Bartolo* (Kurt Moll), *Barbarina* (Danielle Perrier), *Don Basilio* (Michel Sénéchal).

⁹⁰ *Le nozze di Figaro*, encenação de Peter Sellars, direcção musical de Craig Smith, DVD Decca (1991). Elenco: *Figaro* (Sanford Sylvan), *Susanna* (Jeanne Ommerlé), *Conde Almaviva* (James Maddalena), *Condessa Almaviva* (Jayne West), *Cherubino* (Susan Larson), *Barbarina* (Lynn Torgove), *Don Basilio*



Ilustração 15 - Condessa de Almaviva (Jayne West) beija a sua fita sob o olhar de Susanna (Jeann Ommerlé)



Ilustração 16 - Condessa de Almaviva recusa o beijo de Cherubino (Susan Larson)

Se as encenações de Ponnelle, Strehler e Sellars traduzem de modo ambíguo os sentimentos da Condessa de Almaviva por Cherubino (ainda que as duas primeiras situem a acção no século XVIII e Sellars tenha procurado uma transposição da acção para a década de oitenta), a encenação de Claus Guth no Festival de Salzburgo (2006) apresenta uma ideia muito distinta desta relação. Tal como menciona Christian Merlin (Merlin 2007b, 109):

Pour Claus Guth, *Les Noces* ne sont pas une comédie mais une pièce noir et désabusée, où l'acharnement des personnages à aimer et êtres aimés les conduit à la duplicité, à la violence, à la folie. On est plus proche de Strindberg que de Da Ponte, et la figure du Cupidon

(Frank Kelley), *Don Bartolo* (David Evitts), *Marcellina* (Sue Ellen Kuzma), *Antonio* (Hermann Hildebrand), *Don Curzio* (William Cotton).

aux ailes d'ange ajoutée par le metteur en scène et qui tente d'infléchir l'action en dévoilant les pulsions des personnages, doit se retirer, dépitée: l'amour n'a pas triomphé.

Esta visão niilista e desiludida dos sentimentos amorosos – que ecoa as palavras do Conde em *Le Mariage de Figaro*: “L'amour... n'est que le roman du cœur: c'est le plaisir qui en est l'histoire” (Beaumarchais 1977, 164) – proporciona a exploração de uma dimensão libidinal até então desconhecida pelas personagens (facto sublinhado pelo espanto que demonstram perante as suas próprias acções). Na ária de Susanna, “Venite inginocchiatevi”, é a Condessa quem se ajoelha aos pés do pajem, beijando-o. Cherubino, perplexo, é beijado então por Susanna que o incita a explorar a sua sexualidade com a Condessa (Ilustração 17).



Ilustração 17 - Condessa de Almaviva (Dorothea Röschmann) beija Cherubino (Christine Schäfer) na presença de Susanna (Anna Netrebko)

A encenação de Claus Guth excluiu uma componente significativa do recitativo que sucede à ária de Susanna, avançando directamente para a intervenção final de Cherubino: “Oh ciel! Perchè morir non lice...” (II. 2 – recitativo). No nosso ver, a redução do recitativo justifica-se porque a dimensão erótica já havia sido explorada em “Venite inginocchiatevi”, sendo dispensável a ilustração do jogo em torno da fita da Condessa.⁹¹

⁹¹ *Le nozze di Figaro*, encenação de Claus Guth, direcção musical de Nikolaus Harnoncourt, DVD Deutsche Grammophon 2008. Elenco: *Figaro* (Ildebrando d'Arcangelo), *Susanna* (Anna Netrebko), *Conde Almaviva* (Bo Skovhus), *Condessa Almaviva* (Dorothea Röschmann), *Cherubino* (Christine Schäfer), *Barbarina* (Eva

Acresce que esta leitura do acto II – cena 2 na encenação de Guth ilumina outra leitura não menos relevante: a da “anti sentimentalidade” em *Le Nozze di Figaro*. Como menciona Stefano Castelvechi (Castelvechi 2000, 21),

Much of the opera seems to reiterate a skeptical, even cynical message about humans and their feelings – a message generally inherited from the French source and often intertwining with the explicit parody of sentimental topoi. On the other hand, the opera contains passages in a more direct sentimental mode, and even presents deep, serious emotions such as those in the last scene. The tension can be disquieting: we are offered two irreconcilable views of things human, yet it is impossible to settle on either side, morally or emotionally, without feeling questioned by the other.

A encenação de Maria Emília Correia no Teatro da Trindade (2006) realça o lado parodístico de uma visão anti sentimental de *Le nozze di Figaro*, apresentando a Condessa como uma figura desinibida e provocadora, e o pajem como um jovem vulnerável e assustado. Na ária de Susanna (II. 2, nº 13 – “Venite inginocchiatevi”), a Condessa arregaa o vestido, deixando as suas pernas destapadas e ao alcance das carícias de Cherubino. Quando Susanna se ausenta, é a Condessa quem deita o pajem na cama, retirando bruscamente a peruca que o disfarçava de mulher e acariciando o seu corpo despido (Ilustração 18).



Ilustração 18 - Condessa de Almaviva (Teresa Gardner) acaricia o corpo de Cherubino (Eduarda Melo)

Liebau), *Don Basilio* (Patrick Henckens), *Don Bartolo* (Franz-Joseph Selig), *Marcellina* (Marie McLaughlin), *Antonio* (Florian Boesch), *Don Curzio* (Oliver Ringelhahn), "Cherubino Doppelgänger" (Uli Kirsch).

Invertendo os papéis e a sua funcionalidade dramática – é a Condessa a tentadora e Cherubino o tentado –, a encenação de Correia parece parodiar com as noções de sentimentalidade e fidelidade conjugal, levando o espectador a questionar-se sobre o “verdadeiro” carácter da personagem: será a Condessa aquela figura que convocou o amor na sua primeira ária ou a que, afinal de contas, se deixa enredar noutro tipo de amor, sem dúvida mais carnal? Será a Condessa de Almaviva uma confluência destes dois caracteres aparentemente tão díspares, nem a “mulher-santa” nem a “mulher-demónio”, mas um ser humano retratado na multiplicidade dos seus desejos e emoções?

4.3 Conclusões

Esta estratégia de representação da Condessa de Almaviva aproxima as encenações de Maria Emília Correia e Claus Guth em termos comunicativos, ainda que ambas sejam muito distintas em termos estilísticos. Com efeito, as duas encenações propõem uma transposição dos referentes sócio-culturais associados ao século XVIII, o que lhes permite instaurar um espaço de crítica e reflexão no que concerne às dinâmicas relacionais e, particularmente, à representação da Condessa de Almaviva. No caso da encenação de Claus Guth, o casamento enquanto instituição moral e social é posto em causa pelas acções das personagens durante o acto II – cena 2; neste momento da ópera, as personagens estranham os seus próprios comportamentos, como se se observassem a si mesmas a agir, anacronicamente, num contexto pouco habitual. De modo semelhante, o “universo truculento e fantasista” (Correia 2006) da encenação de Correia permite, em certos momentos, uma sátira dos comportamentos sociais e da vivência erótica entre as personagens, projectada no carácter *naïf* e comicamente absurdo das suas acções e numa estética burlesca que preside à encenação.

Procurando de modos muito distintos uma visão crítica da Condessa de Almaviva, as encenações de Claus Guth e de Maria Emília Correia contrariam, pois, uma abordagem homogénea desta personagem – abordagem orientada, sobretudo, para as noções de auto-sacrifício, fidelidade conjugal e para a constância dos sentimentos –, apresentando ao espectador uma proposta de reflexão sobre os paradigmas de representação da Condessa e, *latu sensu*, sobre a vivência do erotismo na dramaturgia mozartiana.⁹² Em suma, podemos afir-

⁹² Muito embora este capítulo não intente debater a representação de género nas encenações em causa, não podemos deixar de notar como, no caso da encenação de Correia, a problematização do género está certamente relacionada com uma das intenções-base da encenadora. Como é referido no panfleto publicitário da produção: “a mobilidade das mulheres confronta-se com a inoperância masculina: o espaço que remexem confere às *Bodas* uma dimensão teatral única” (Correia 2006). Não obstante, enquanto Claus Guth procurou contaminar as personagens com a libido de Cherubino, transformando o acto II – cena 2 numa representação anárquica do

mar que a encenação de Maria Emília Correia se enraíza numa tendência da encenação operática actual que intenta actualizar/transpor os contextos histórico-sociais das obras, amiúde como estratégia de formação de públicos de ópera. Parece-nos evidente que a sua proposta de encenação procurou responder a um conjunto de premissas levantadas inicialmente no plano institucional: alargar o género operático e torna-lo acessível a novos públicos; se esta tendência não constitui de todo um fenómeno recente (a ideia de “pop opera” remonta, pelo menos, às actualizações de Peter Sellars nos anos oitenta e à sua difusão televisiva), é certo que ainda se encontra reflectida em inúmeras produções de ópera portuguesas⁹³ e internacionais, confirmando-se uma necessidade de continuar a dessacralizar os repertórios (aproximando-os do nosso tempo) e de entender os processos de encenação como espaços de crítica e reflexão dos diferentes códigos de representação e recepção de espectáculos de ópera.

desejo (e como tal nos antípodas da ordem pretendida pela instituição matrimonial), a encenação de Correia perpetuou um tratamento binário da Condessa de Almaviva; ou seja, já não representa esta personagem como uma mulher-santa e compassiva (apropriadamente relacionada com o “cordeiro de deus”) mas o seu reverso: uma mulher-demónio que “confronta a inoperância masculina” (Correia 2006) mas que, no entanto, (re)age ainda em conformidade com essa inoperância e acentua a norma que pretende “remexer” (*ibidem*).

⁹³ Um exemplo recente foi a encenação de *La Bohème* de Giacomo Puccini, no TMSL (2012), com a Companhia de Ópera do Castelo (encenação de Michel Dieuaide, direcção musical de Jeff Cohen). Nesta produção, a equipa artística situou a acção na cidade de Lisboa (designadamente na zona do Bairro Alto), com referências contemporâneas óbvias: os elementos do coro surgem caracterizados como distribuidores dos jornais *Metro* e *Destaque*, outros como vendedores de estupefacientes, o libreto é traduzido para a língua portuguesa com a introdução de expressões idiomáticas e calão, entre outros exemplos. Segundo o TMSL, que co-produziu o espectáculo, “a simplicidade desta leitura de *La Bohème* vai encontro do trabalho de difusão da ópera difundido pela COC [Companhia de Ópera do Castelo], levando-a a mais gente e a espaços inesperados, através de formatos mais simples e flexíveis.” (*apud* Agência Lusa, “*La Bohème* de Puccini sobe à cena em português”, 2012).

5 Conclusão

Um dos problemas que emergem em processos de encenação operática (especialmente dos repertórios canónicos) reside na questão da actualidade, da pertinência, da capacidade de tornar significantes os conteúdos das obras a uma audiência contemporânea a mais alargada possível; nas palavras de Anne Ubersfeld, “lire aujourd’hui [les classiques], c’est dé-lire ce qui fut lu hier – non que ce soit devenu «faux», mais ce n’est plus *pours nous*. L’avance des sciences humaines nous permet de comprendre que l’œuvre classique n’est pas cet objet sacré, dépositaire d’un sens caché en elle comme l’idole au creux d’un temple, – mais d’abord le message d’un procès de communication.” (Ubersfeld 1978, 182). A necessidade de actualizar os “clássicos” tem-se reflectido amiúde em encenações que pretendem questionar o prestígio intimidante dos repertórios⁹⁴ e rever tradições de produção, representação e recepção operática (aquilo que se convencionou apelidar, sobretudo a partir de 1970, *Regieoper* ou “ópera de encenação”), encenações que infringem os consensos que essas mesmas tradições impõem e interrogam determinados conceitos como o de “obra”, enquanto entidade normativa e reguladora dos processos cénicos, ou o de “fidelidade”, como um ideal que deve nortear as operações e as escolhas de encenação.

A nossa dissertação procurou compreender a presença dos encenadores portugueses contemporâneos no contexto destas problemáticas e o modo como eles abordaram os repertórios e as suas tradições, designadamente as óperas de Mozart, o compositor mais encenado por portugueses na área metropolitana de Lisboa na última década. Para esse efeito, foram seleccionados dois casos representativos dos problemas de actualização e adaptação tal como temos vindo a referir: *As Bodas de Figaro*, com encenação de Maria Emília Correia, uma “*pop opera*” (Carlos Fragateiro in Programa de Sala de *As Bodas de Figaro* 2006, 7) que apostou na dimensão caricatural de *Le Nozze di Figaro* e que, através da sátira e de uma estética burlesca, permitiu pensar sobre determinados valores imbuídos na própria obra e nas suas tradições de representação e recepção; o segundo caso seleccionado, *Fiore Nudo – Espécie de ópera a partir de cenas de Don Giovanni*, encenação de Nuno M. Cardoso, partiu da ópera de Mozart para conceber um “ensaio poético-jocoso”

⁹⁴ Para uma problematização do “efeito clássico” e das suas repercussões no panorama actual, cf. Patrice Pavis: “Depuis la découverte des grands textes, après 1890 et plus encore après 1950 et jusqu’aux années 1960, le fameux «effet classique» induisait un effet d’intimidation à cause du prestige des classiques et de leur vertu «intégratrice» pour qui les fréquentait et respectait. Mais cet effet ne joue plus à présent dans le même sens : le spectateur pense plutôt qu’il va se trouver de plain-pied avec eux et les comprendre immédiatement et sans effort. Cette intimidation à l’envers nous donne l’illusion que les classiques sont maintenant à notre niveau et qu’il suffit de les considérer comme nos contemporains pour qu’ils le soient.” (Pavis 2010, 216)

(s/a in Folha de Sala de *Fiore Nudo* 2006) que se diferenciou dos modelos instituídos de produção e recepção, que tendem a preferir a apresentação integral das obras a outras propostas de recriação musical.

Os dois casos visados identificam-se com estilos de representação, paradigmas teóricos e contextos artísticos distintos, muito embora ambos tenham em comum uma intenção de actualizar, no sentido lato do termo: *As Bodas de Figaro*, a intenção de actualizar os modos de ver aquela ópera de Mozart e as dinâmicas relacionais entre as personagens (a Condessa de Almaviva, na encenação de Correia, já não obedece a uma imagem que havia sido imposta a esta figura); *Fiore Nudo*, a intenção de actualizar os modos de mostrar os repertórios a nível institucional, desconstruindo a noção de “obra” enquanto identidade autónoma e fechada a outros tipos de leituras dramatúrgicas e intertextuais (na encenação de Cardoso, a música de Mozart coabita com materiais textuais e sonoros diversos, numa lógica fragmentária característica de um conjunto de produções pós-dramáticas). Estes casos enquadram-se como vimos, nas duas principais tendências de encenação dos “clássicos” tal como mencionadas por Patrice Pavis na sua análise do panorama contemporâneo: por um lado, a transposição espaço-temporal e a actualização histórica; por outro lado, as estratégias de fragmentação, colagem e modificação da fábula original (Pavis 2010, 232-238).

Quanto ao meio operático lisboeta da última década e às encenações portuguesas, a nossa investigação não permitiu apurar a ocorrência deste tipo de propostas de actualização/ transposição e adaptação em todos os espectáculos então ocorridos (cerca de cento e vinte), muito embora se possa concluir que estes mesmos processos foram recorrentes nas encenações portuguesas do repertório mozartiano (tendência que constituiu, aliás, um dos aspectos mais comentados pela crítica na imprensa jornalística): Cláudio Hochmann transpôs *Le Nozze di Figaro* para a actualidade, valendo-se para esse efeito de um conjunto de referentes e códigos familiares ao espectador contemporâneo – o campo de golfe como símbolo de poder económico e de uma elite social, por exemplo (Teatro da Trindade 2000); a Companhia de Música Teatral adapta *Die Zauberflöte* para um público infanto-juvenil (TMSL 2006), à semelhança do que sucedeu com esta ópera em produções similares da última década; Paula Gomes Ribeiro propôs uma “dissertação” a partir de *Don Giovanni* (Lux-Frágil 2006); Joaquim Benite leva à cena *La Clemenza di Tito* nos contextos histórico-políticos da década de 1920 (TNSC 2008); Maria Emília Correia situa *Don Giovanni* em determinados espaços da contemporaneidade – o hotel Alfonso XIII em Sevilha, por exemplo (TNSC 2009).

Tendo como um dos nossos principais objectivos pensar sobre a encenação de ópera na actualidade e sobre a especificidade desta prática no contexto lisboeta da última década, chegámos à conclusão que também em Portugal se verificou uma necessidade de aproximar os repertórios operáticos do nosso tempo e de inquirir os cânones e tradições que os cercam. Se não podemos arguir em favor de uma *Regieoper* nacional – a contribuição dos encenadores portugueses não é significativa nesse sentido, não só pelo número escasso de produções em comparação com as encomendas estrangeiras, mas também pelo carácter mais ou menos pontual e não especializado das participações portuguesas em ópera – podemos afirmar que algumas das encenações estreadas na Grande Lisboa durante os últimos dez anos reflectem certas intenções dramáticas, estéticas e comunicativas que caminham no sentido de uma ruptura com determinados hábitos e tradições operáticas – as duas encenações que aqui analisamos, de Maria Emília Correia e Nuno M. Cardoso, representam dois casos que, no panorama lisboeta, marcaram de algum modo a diferença, seja pela valorização da experimentação artística e pela vontade de criar novos modelos de produção e recepção operática, seja ainda pelas abordagens aos repertórios que evitaram determinadas rotinas e conservadorismos no que respeita ao entendimento da obra, da sua dramaturgia e das suas possibilidades.

A nossa dissertação de mestrado procurou considerar um conjunto amplo de conhecimentos sobre ópera, encenação e dramaturgia e privilegiou uma perspectiva crítica sobre a *praxis* artística contemporânea e as particularidades do que se tem feito em Portugal no domínio operático. Futuras investigações poderão incidir sobre algumas questões e problemas que aqui deixámos em aberto, mas que nos parecem da maior relevância no sentido de continuar a reflectir sobre ópera em Portugal na sua dimensão espectacular; entre outros aspectos, importaria pensar sobre determinadas instituições, produções e agentes que se distinguiram, de algum modo, no panorama lisboeta das últimas décadas – tomemos, por exemplo, o percurso dos encenadores Luís Miguel Cintra ou Paulo Matos na ópera, ainda por apreciar, ou a estreia de produções durante a última década que, pela conjugação de diversos factores (impacto na imprensa, colaboração artística entre compositores e encenadores contemporâneos) revelariam certamente um trabalho produtivo; outras propostas de investigação poderiam aprofundar a questão da actualização/adaptação dos repertórios para além da dramaturgia mozartiana e fora do âmbito temporal delineado na presente dissertação (pensemos, por exemplo, na actuação do TNSC neste sentido, na tipologia de encenações e produções levadas à cena nesta instituição sobretudo na segunda metade do século XX); finalmente, poderia ser interessante investigar a contribuição de

uma nova geração de encenadores que recentemente se acercaram das práticas de encenação operática e músico-teatral (André e. Teodósio, Rui Horta, Paula Sá Nogueira, Nuno Carinhas, Luca Aprea, Bruno Bravo, entre outros), visando assim reflectir sobre o futuro da encenação de ópera em Portugal, sobre os seus agentes e as motivações (estéticas, dramáticas e comunicativas) que presidem às suas propostas artísticas. Foi nosso objectivo identificar e reconhecer o contexto das produções operáticas portuguesas estreadas na área metropolitana de Lisboa durante a última década, enraizando as propostas de encenação em determinados contextos artísticos internacionais e reflectindo sobre as particularidades dos encenadores portugueses em estratégias de actualização/adaptação no que respeita à dramaturgia mozartiana; pensamos ter demonstrado, nesta dissertação, como os encenadores nacionais integraram determinadas tendências e responderam a preocupações fundamentais da encenação teatral e operática contemporânea: o que representam para nós os repertórios canónicos e como os damos a ver aos espectadores? Como nos posicionamos, enquanto encenadores, cantores ou espectadores perante as estruturas, cânones e tradições que enformam os modos de entender, de fazer e de ver as obras? Nas palavras do musicólogo Roger Parker, que nos mobilizaram e incentivaram em diferentes momentos da presente dissertação e com as quais queremos concluir: “how much power should we wield over the objects we have created? (...) How much influence should we have over our *Nachlaß* [propriedade; herança], our estate, the traces we leave for others to contemplate, manipulate, or ignore after our death?” (Parker 2006, 10)

6 Documentação e Bibliografia

6.1 Fontes Primárias

6.1.1 Registos Audiovisuais

As Bodas de Figaro, versão portuguesa de Nuno Côrte-Real da ópera *Le Nozze di Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart, encenação de Maria Emília Correia, DVD do espectáculo no Teatro da Trindade, Lisboa, 2006.

Fiore Nudo – Espécie de ópera a partir de cenas de Don Giovanni, encenação de Nuno M. Cardoso, DVD do espectáculo no Teatro Nacional São João, Porto, 2006.

Le Nozze di Figaro, encenação de Claus Guth, direcção musical de Nikolaus Harnoncourt, DVD Deutsche Grammophon 2008.

Le Nozze di Figaro, Wolfgang Amadeus Mozart, encenação de Giorgio Strehler, direcção musical Georg Solti, Paris, Opéra Garnier, 1980. Registo VHS.

Le Nozze di Figaro, Wolfgang Amadeus Mozart, encenação de Jean-Pierre Ponnelle, direcção musical de Karl Böhm, DVD Deutsche Grammophon, 1976.

Le Nozze di Figaro, Wolfgang Amadeus Mozart, encenação de Peter Sellars, direcção musical de Craig Smith, DVD Decca, 1991.

6.1.2 Documentação referente a espectáculos

Folha de Sala de *Fiore Nudo -- Espécie de ópera a partir de cenas de Don Giovanni*, encenação de Nuno M. Cardoso, Teatro Nacional São João, Porto, 2006.

Programa de sala de *As Bodas de Figaro*, Wolfgang Amadeus Mozart, encenação de Maria Emília Correia, Teatro da Trindade, Lisboa, 2006.

Programa de sala de *As Bodas de Figaro*, Wolfgang Amadeus Mozart, encenação de Cláudio Hochmann, Teatro da Trindade, Lisboa, 2000.

Programa de Sala de *Die Zauberflöte*, Wolfgang Amadeus Mozart, encenação Paulo Ferreira de Castro, Teatro Nacional São Carlos (Temporada Lírica 1999-2000), Lisboa, 2000.

Programa de Sala de *Die Zauberflöte*, Wolfgang Amadeus Mozart, encenação Stéphane Braunschweig, Teatro Nacional São Carlos (Temporada Lírica 2001-2002), Lisboa, 2002.

Programa de Sala de *Don Giovanni*, Wolfgang Amadeus Mozart, encenação Maria Emília Correia, Teatro Nacional São Carlos (Temporada Lírica 2008-2009), Lisboa, 2009.

Programa de Sala de *Fiore Nudo – Espécie de ópera a partir de cenas de Don Giovanni*, encenação Nuno M. Cardoso, Teatro Nacional São João, Porto, 2006.

Programa de Sala de *La Clemenza di Tito*, Wolfgang Amadeus Mozart, encenação Joaquim Benite, Teatro Nacional São Carlos (Temporada Lírica 2007-2008), Lisboa, 2008.

CORREIA, Maria Emília (2006), Panfleto publicitário de *As Bodas de Figaro*, Wolfgang

Amadeus Mozart, encenação de Maria Emília Correia, Teatro da Trindade, Lisboa, 2006.

MENDES RIBEIRO, João (2008), Texto sobre a Cenografia para o ciclo “Convidados Mortos e Vivos” (Teatro Nacional São João, Porto, 2006), por ocasião do concurso ao “Prémio Outros Mercadus '08 – Arquitectura/ Design/ Espaços Efêmeros”.

6.1.3 Imprensa

6.1.3.1 Público

FERNANDES, Cristina (2000), “Umas bodas assim assim”, 24 de Setembro de 2000, p. 32.

FERNANDES, Cristina (2005), “Um Rapto clarividente”, 11 de Dezembro de 2005, p. 55.

FERNANDES, Cristina (2006a), “«O *Così fan tutte* é uma ópera que fala de nós”, 30 de Novembro de 2006, p. 31.

FERNANDES, Cristina (2006b), “Mozart em português no Teatro da Trindade”, 15 de Setembro de 2006, p. 30.

FERREIRA, Manuel Pedro (2006a), “As Bodas de Figaro, *em português*”, 18 de Setembro de 2006, p. 24.

FERREIRA, Manuel Pedro (2006b), “Cosi deveriam ser tutte (opere)”, 8 de Dezembro de 2006, p. 34.

FERREIRA, Manuel Pedro (2008), “A inclemência do público”, 22 de Fevereiro de 2008, p. 14.

FERREIRA, Manuel Pedro (2009), “Um Don Juan que vinga”, 1 de Junho de 2009, p. 9.

NADAIS, Inês (2006), “A vez do Porto no Festival de Almada”, 8 de Julho de 2006, p. 40.

ÓSCAR, Faria (2006), “*I want a hero*, ou Mozart revisitado no Teatro São João”, 23 de Março de 2006, p. 33.

SEABRA, Augusto M. (2000), “Sem sentimentos e sem magia”, 15 de Junho de 2002, p. 23.

SEABRA, Augusto M. (2006), “A modos de ópera”, 3 de Julho de 2006, p. 35.

6.1.3.2 Diário de Notícias

Agência Lusa (2012), “*La Bohème* de Puccini sobe à cena em português”, 13 de Março de 2012, em <http://www.dn.pt/actualidade/5-sentidos/313152-la-boheme-de-puccini-sobe-a-cena-em-portugues> (consulta a 17 de Agosto de 2012).

MARIANO, Bernardo (2006a), “Umas *Bodas* muito latinas no Trindade”, 23 de Setembro de 2006, p. 46.

MARIANO, Bernardo (2006b), “Camas pequenas para tanta aventura”, 3 de Dezembro de 2006, disponível em www.dn.pt (consulta a 17 de Agosto de 2012).

MARIANO, Bernardo (2009), “Um sedutor sem concorrência à altura”, 9 de Junho de 2009, disponível em www.dn.pt (consulta a 29 de Fevereiro de 2012).

6.1.3.3 *Expresso – “Actual”*

- CALADO, Jorge (2005), “Noite histórica em S. Carlos”, 17 de Dezembro de 2005, p. 40
- CALADO, Jorge (2006), “Na cama com Mozart”, 8 de Dezembro de 2006, pp. 42-43.
- CALADO, Jorge (2008), “Uma clemência sem Tito”, 1 de Março de 2008, p.46-47.
- CALADO, Jorge (2009), “Um *Don Giovanni* para o Inferno”, 13 de Junho de 2009, pp. 28-9
- CALADO, Jorge (2010), “*Bodas* no Parque Mayer”, 8 de Maio de 2010, pp. 32-34.
- CARNEIRO, João (2006), “Tradição e inovação”, 15 de Julho de 2006, p. 36.
- LEIDERFARB, Luciana & Christoph Dammann (2009), “Vem de Colónia, onde dirigiu a ópera...”, 20 de Junho de 2009, pp. 8-11.
- LEIDERFARB, Luciana & Paolo Pinamonti (2001), “Uma outra ideia de ópera”, 13 de Abril de 2001, pp. 6-7.

6.1.3.4 *Outras publicações periódicas*

- BRANDÃO, Joana (2006), “Profanação consciente de textos sagrados”, *O Primeiro de Janeiro*, 23 de Março de 2006, p. 29.
- CARNEIRO, Cláudia (2006), “*Bodas de Figaro* – Jovem maestro Cesário Costa dirige ópera traduzida para português”, *Diário de Aveiro*, 21 de Setembro de 2006, p. 5.
- LISTOPAD, Jorge (2000), “Do Príncipezinho e Tamino até Fausto e Almodóvar”, *Jornal de Letras*, 28 de Junho de 2000, p. 44.
- LISTOPAD, Jorge (2006), “De câmara clara ao *Fígaro* das novas bodas”, *Jornal de Letras*, 27 de Setembro de 2006 – 10 de Outubro de 2006, p. 43
- LISTOPAD, Jorge (2007), “De S. Carlos a S. Carlos e ao lápis reabilitado”, *Jornal de Letras*, 20 de Dezembro de 2007 – 2 de Janeiro de 2007, p. 43.

6.1.4 **Documentos online e Webografia**

- “A encenação de ópera hoje”, documento disponível em cesem.fcsh.unl.pt (consulta a 17 de Agosto de 2012).
- “Dossier de Artista de João Mendes Ribeiro” (2007), documento disponível em http://www.dgartes.pt/qp07/dossier_de_artista_jmr.pdf, consulta a 1 de Agosto de 2012.
- “How to direct an opera. The german way”, documento parcialmente reproduzido no blogue <http://confidentialattachees.wordpress.com/2006/02/26/how-to-direct-opera-the-german-way/> (consulta a 17 de Agosto de 2012).
- “No clemency for Titus”, <http://ihearvoices.wordpress.com/2008/03/03/noclemencyfortitus/> (consulta a 17 de Agosto de 2012).
- Blogue “Confidencial Attaches” (confidentialattachees.wordpress.com)
- Blogue “Crítico Musical” (criticomusical.blogspot.pt)

Blogue “I hear voices” (ihearvoices.wordpress.com)

Blogue “Letra de Forma” (letradeforma.blogs.sapo.pt)

Blogue “Ópera e demais interesses” (operaedemaisinteresses.blogspot.pt)

Blogue “Ópera Lisboa” (operalisboa.blogspot.pt)

BOUILLON, Elisabeth (2011), “Festival de Salzbourg 2011: le retour de Peter Stein”, disponível em www.forumopera.com (acesso a 13 de Maio de 2012).

CARVALHO, Mário Vieira de (2006), “Carta a Maria Emília Correia sobre a encenação das Bodas de Figaro de Mozart no Teatro da Trindade”, 18 de Setembro 2006 (<http://sites.google.com/site/mariovieiradecarvalho/> consulta a 17 de Agosto de 2012).

Centro de Documentação do TNSJ: www.tnsj.pt/cinfo/Index.asp

Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa (www.mic.pt).

CETbase – Teatro em Portugal (ww3.fl.ul.pt/CETbase)

Diário de Notícias (www.dn.pt)

Musée du Louvre (www.louvre.fr)

SEABRA, Augusto M. (2010), “Dammann fora!”, 25 de Março de 2010, disponível em (<http://letradeforma.blogs.sapo.pt/65559.html>, acesso a 17 de Agosto de 2012)

Teatro Municipal São Luiz
(http://www.teatrosaoluiz.pt/catalogo/detalhes_produto.php?id=63)

www.dotecome.com/Saltos/bodas.htm

6.1.5 Entrevistas e Questionários

Entrevista ao actor e encenador Nuno M. Cardoso, Lisboa, 14 de Janeiro de 2012.

Entrevista ao encenador e musicólogo Paulo Ferreira de Castro, Lisboa, 7 de Agosto de 2012.

Entrevista ao maestro Cesário Costa, Lisboa, 5 de Setembro de 2012.

Questionário aos actores-cantores de *As Bodas de Figaro*, 2012.

Questionário aos actores-cantores de *Fiore Nudo*, 2012.

6.2 Bibliografia citada

6.2.1 Musicologia e Estudos de Ópera (Produção, Encenação e Recepção)

ABBATE, Carolyn (1991), *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton: Princeton University Press

ABBATE, Carolyn (2001), *In Search of Opera*, Princeton: Princeton University Press.

ABBATE, Carolyn (2004), “Music – Drastic or Gnostic?”, *Critical Inquiry*, nº 30, spring, The

University of Chicago Press, 2004, pp. 505-536.

ADORNO, Theodor W. (1956), “Music, Language, and Composition”, *Essays on Music* (trad. Susan H. Gillespie; seleção, introdução e comentários por Richard Leppert), Los Angeles: University of California Press, 2002, pp. 113-126.

ADORNO, Theodor W. (1956), „Musik, Sprache und ihr verhältnis im gegenwärtigen Komponieren“, *Gesammelte Schriften* (ed. Rolf Tiedemann et al) vol. 16, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970-1986, pp. 649-64.

AGID, Philippe & TARONDEAU, Jean-Claude (2010), *The Management of Opera. An International Comparative Study*, Hampshire/New York: Palgrave Macmillan.

ALEXANDRE, Ivan A. (2007), “Lost in transposition”, *L’avant-scène Opéra – Opéra et mise-en-scène*, dir. Christian Merlin, n° 241, Paris: éditions Premières Loges, pp. 32-39.

APPIA, Adolphe (1895), “La mise en scène du drame wagnérien”, *Œuvres Complètes*, vol. I (1880-1894), edição e comentários de Marie L. Bablet-Hahn; introdução de Denis Bablet, Lausanne: L’Age d’Homme, 1985, pp. 261-283.

APPIA, Adolphe (1899), “La musique et la mise en scène”, *Œuvres Complètes*, vol. II (1895-1905), edição e comentários de Marie L. Bablet-Hahn; introdução de Denis Bablet, Lausanne: L’Age d’Homme, pp. 43-113.

ATTINELLO, Paul (2001), “Mauricio Kagel”, *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, vol. XIII, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publishers Limited, pp. 309-312.

BEAUSSANT, Philippe (2005), *La malscène*, Paris: Fayard.

BERGERON, Katherine & Philip V. Bohlman (1992, ed.), *Disciplining Music: Musicology and its Canons*, Chicago: The University of Chicago Press.

BEYER, Barbara (2007, ed.), *Warum Oper? Gespräche mit Opernregisseuren*, Berlin: Alexander Verlag.

BRECHT, Bertolt (s.d./ c. 1929), “Notas sobre a ópera *Grandeza e Decadência da Cidade de Mahagonny*”, *Estudos sobre Teatro – Para uma arte dramática não-aristotélica*, trad. Fiamma Hasse Pais Brandão, Lisboa: Portugal Editora.

BRUG, Manuel (2006), *Opernregisseure Heute*, Leipzig: Henschel.

BURKHOLDER, J. Peter (2001), “Borrowing: Art Music after 1950”, *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, vol. IV, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publishers Limited, pp. 31-33.

CARVALHO, Mário Vieira de (1993), “*Pensar é morrer*” ou o *Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*, Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

CARVALHO, Mário Vieira de (2005), *Por lo imposible andamos. A Ópera como Teatro: de Gil Vicente a Stockhausen*, Porto: Âmbar.

CARVALHO, Mário Vieira de (2010), “Defender a ópera contra os seus entusiastas: «Musiktheater» de Walter Felsenstein a Peter Konwitschny”, *IX Colóquio de Outono - Estudos Performativos: Global Performance / Political Performance* (eds. Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa, Vítor Moura), V.N. Famalicão: Centro de Estudos Humanísticos - Universidade do Minho / Ed. Húmus, pp. 257-272.

CARVALHO, Mário Vieira de (2011), “Macdonaldização da comunicação e arte como *fast food*: sobre a recepção de *Das Märchen*”, in AA.VV., *A arte da cultura. Homenagem a Yvette*

Centeno, coordenação Alda Correia *et al.*, Lisboa: Edições Colibri.

DOMINGOS, Nuno (2007), *A Ópera do Trindade: O papel da Companhia Portuguesa de Ópera na “educação cultural” do Estado Novo*, Lisboa: Asa/Lua de Papel.

EVERIST, Mark (1999), “Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value”, in Nicholas Cook & Mark Everist (ed.), *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press, 1999.

FELSENSTEIN, Walter & Siegfried Melchinger (1961), *Musiktheater*, Bremen: Carl Schünemann Verlag.

FIDALGO, Nuno (2012, em preparação), “Seeking for new communication strategies: *Le Nozze di Figaro*, staged by Maria Emília Correia (Teatro da Trindade, Lisbon, 2006)”, in Mário Vieira de Carvalho *et al* (2012), *Opera Staging. Erzählweisen*, Viena: Europäische Musiktheater-Akademie.

FRIEDRICH, Götz (1967), *Walter Felsenstein*, Berlim: Henschelverlag.

GOMES RIBEIRO, Paula & Marco Freitas (2010), “Do «Canto da ocidental praia» a «Os mortos viajam de metro»: contributos para um estudo cultural das práticas operáticas no TNSC, na transição entre os sécs. XX e XXI”, Colóquio “O Teatro de São Carlos e as Artes do Espectáculo em Portugal”, CESEM, Teatro de São Carlos, 15-16 de Outubro.

GOMES RIBEIRO, Paula (2002), *Hystérie et Mise en Abîme: le drame lyrique au début du XXème siècle*, Paris: L'Harmattan.

GOMES RIBEIRO, Paula (2012, em preparação), “Repensar as políticas da memória: impactos de Brecht nas práticas de encenação de ópera no Teatro de São Carlos após a revolução de Abril de 1974”, in Mário Vieira de Carvalho *et. al*, *Opera Staging: Erzählweisen*, Viena, EMA – Europäische Musiktheater-Akademie.

GOURY, Jean (2007), *C'est l'opéra qu'on assassine! – La mise en scène en question*, Paris: Harmattan.

HEPOKOSKI, James (2003), “Operatic Stagings: Positions and paradoxes. A response to David J. Levin”, *Verdi 2001: Atti del Convegno Internazionale – Proceedings of the International Conference*, Parma – New York – New Haven.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1961), *La musique et l'ineffable*, Paris: Armand Colin.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (2003), *Music and the Ineffable*, trad. Carolyn Abbate, Princeton: Princeton University Press.

KERMAN, Joseph (1983), “A few canonic variations”, *Critical Inquiry*, vol. 10, nº1, “Canons”, The University of Chicago Press, pp. 107-125 (disponível em <http://www.jstor.org/stable/1343408>, consulta a 17 de Agosto de 2012).

KONOLD, Wulf (1997), “Musiktheater, I. Inszenierungen”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Ludwig Finscher, vol. 6, Bärenreiter Verlag, pp. 1681-1682.

KREUZER, Gundula (2006), “Voices from beyond: Don Carlos and the Modern Stage”, *Cambridge Opera Journal*, 18, nº 2, pp. 151-179 (em <http://www.jstor.org/stable/4126434>, consulta a 20 de Julho de 2012).

LEIBOWITZ, René (1971), *Le compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale*, Paris: Gallimard.

LEIBOWITZ, René (1994), “Los Luciferes del Teatro. Reflexiones sobre las reformas del espectáculo lírico”, *ADE Teatro – La puesta en escena de ópera*, trad. Susana Cantero, nºs 37-40, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, pp. 64-72.

- LEVIN, David J. (1993, ed.), *Opera through other eyes*, Stanford: Stanford University Press.
- LEVIN, David J. (1997), "Reading a Staging/Staging a Reading", vol.9, nº 1, *Cambridge University Press*, pp. 47-71 (www.jstor.org/stable/823709, consulta a 21 de Dezembro de 2010).
- LEVIN, David J. (2007), *Unsettling Opera – Staging Mozart, Verdi, Wagner and Zemlinsky*, Chicago: The University of Chicago Press.
- LITTLEJOHN, David (1992), *The ultimate art: essays around and about opera*, Berkeley: University of California Press.
- MERLIN, Christian (2007a), "Les grandes tendances de la mise en scène d'opéra", *L'avant-scène Opéra – Opéra et mise-en-scène*, dir. Christian Merlin, nº 241, Paris: éditions Premières Loges, pp. 4-21.
- MERLIN, Christian (2007b), "Sélection DVD", in *L'avant-scène Opéra – Opéra et mise en scène*, dir. Christian Merlin, nº 241, Paris: éditions Premières Loges, p. 109.
- MEYERHOLD, Vsevolod (c. 1909), "La mise en scène de Tristan et Isolde au Théâtre Mariinski – 30 Octobre 1909", *Ecrits sur le théâtre*, vol. I (1891-1917), trad. Béatrice Picon-Vallin, Lausanne: L'Age d'Homme.
- MILLER, Jonathan, *Subsequent Performances* (1986), London: Faber.
- MOREAU, Mário (1999), *O teatro de S. Carlos – Dois séculos de História*, 2 vols., Lisboa: Hugin Editores.
- NAGLER, Alois Maria (1980), *Malaise in der Oper. Opernregie in unserem Jahrhundert*, Schäuble Verlag.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1983), *Tétralogies: Wagner, Boulez, Chéreau. Essai sur l'infidélité*, Paris: C. Burgois.
- PANOFSKY, Walter (1964), *Wieland Wagner*, Bremen: Carl Schünemann Verlag.
- PANOFSKY, Walter (1966), *Protest in der Oper: Das provokative Musiktheater der zwanziger Jahre*, Munique: Laokoon-Verlag.
- PARKER, Roger (2006), *Remaking the Song – Operatic visions and revisions from Handel to Berio*, California: University of California Press.
- PASLER, Jann (2001), "Postmodernism", *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, vol. XX, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publishers Limited, pp. 213-216.
- PEIXOTO, Fernando (1986), *Ópera e Encenação*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- PETIT, Jean-Louis (2007), *Le chef d'orchestre. Traité de direction d'orchestre*, Édition Armiane.
- PLEASANTS, Henry (1989), *Opera in crisis: tradition, present, future*, London: Thames and Hudson.
- RIBAS, Tomás (1993), *O Teatro da Trindade – 125 anos de vida*, Porto: Lello & Irmão Editores.
- RICH, Maria F. (1983), "Opera USA Perspective – The Stage Director in the Eighties", *The Opera Quarterly*, nº 1, Oxford Journals, pp. 8-16 (document disponível em oq.oxfordjournals.org, consulta a 26 de Dezembro de 2010).
- RISI, Clemens (2001), "Swinging Signs, Representation and Presence in Operatic performances:

remarks on Hans Neuenfels, Jossi Wieler and a New Analytical Approach”, *Arcadia*, 36, pp. 363-373.

RISI, Clemens (2002), “Shedding light on the audience: Hans Neuenfels and Peter Konwitschny stage Verdi (and Verdians)”, *Cambridge Opera Journal*, 14, pp. 201-210

RISI, Clemens (2003), “The performativity of Operatic Performances as Academic Provocation”, *Verdi 2001: Atti del Convegno Internazionale – Proceedings of the International Conference*, Parma – New York – New Haven.

SAMSON, Jim (2001), “Canon (III)”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. V, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publishers Limited, pp. 6-7.

SAVAGE, Roger & Barry Millington & John Cox (1992), “Production”, *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie, vol. III, London, MacMillan Press, pp. 1106-1132.

SCHLÄDER, Jürgen (2001), “Strategien der Opern-Bilder. Überlegungen zur Typologie der Klassikerinszenierungen im musikalischen Theater”, *Ästhetik der Inszenierung*, ed. Josef Früchtel & Jörg Zimmermann, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, pp. 190ss.

STANISLAVSKI, Constantin & Pavel Rumyantsev (1975), *Stanislavski on Opera*, tradução e edição de Elizabeth Reynolds Hapgood, London: Routledge, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin (1924), *Ma vie dans l'art*, trad. Denise Yoccoz, Lausanne: L'Age d'Homme, 1980.

TREADWELL, James (1999), “Review: Opera beyond Belief”, *Music & Letters*, vol. 80, n°4, Oxford University Press, pp. 595-601 (disponível em www.jstor.org/stable/854990, consulta a 17 de Agosto de 2012).

TUBEUF, André (2007), “Droits et devoirs du metteur en scène”, *L'avant-scène Opéra – Opéra et mise-en-scène*, dir. Christian Merlin, n° 241, Paris: éditions Premières Loges, pp. 22-25.

WEBER, William (1999), “The History of Musical Canon”, in Nicholas Cook & Mark Everist (ed.), *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press, 1999.

6.2.2 Estudos Mozartianos (Encenação, Dramaturgia, História e Contextos)

BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de (1777), *Le mariage de Figaro*, Paris: Hachette.

BROWN-MONTESANO, Kristi (2007), *Understanding the women of Mozart's operas*, Los Angeles: University of California Press.

CARTER, Tim (1987), *Le Nozze di Figaro*, Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Opera Handbooks).

CASTELVECCHI, Stefano (2000), “Sentimental and Anti-Sentimental in *Le nozze di Figaro*”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 53, n° 1, pp. 1-24 (documento disponível em www.jstor.org/stable/831868, consulta a 4 de Fevereiro de 2012).

DUBY *et al.* (1990), *História da vida privada*, trad. Armando Luís de Carvalho Homem, vol. 3 – do Renascimento ao Século das Luzes, Porto: Edições Afrontamento.

DUBY *et al.* (1994), *História das Mulheres no Ocidente*, trad. Maria Helena da Cruz Coelho *et al.*, vol. 3 – do Renascimento à Idade Moderna, Porto: Edições Afrontamento.

ELIAS, Norbert (1978), *The Civilizing Process*, trad. Edmund Jephcott, Oxford: Basil Blackwell.

HUNTER, Mary (1995), “Window to the work, or mirror of our preconceptions? Peter Sellars's production of *Così fan tutte*”, *Repercussions*, nº4, pp. 42-58.

HURTUT, Caroline (2009), *Mettre en scène Les Noces de Figaro aujourd'hui*, memória de mestrado em Artes Cénicas sob a orientação de Carmelo Agnello e Claude Amey, Paris, Université Paris VIII.

LACLOS, Pierre Ambroise-François Choderlos de (1782), *As ligações perigosas*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1972.

MACARTHUR, Elizabeth J., (1998) “Embodying the Public Sphere: Censorship and the Reading Subject in Beaumarchais's *Mariage de Figaro*”, in *Representation*, nº 61, Special Issue: Practices of Enlightenment, University of California Press pp. 57-77 (<http://www.jstor.org/stable/2902947>, consultado em 30/04/2011).

MOZART, Wolfgang Amadeus & Lorenzo da Ponte (1786), *Le Nozze di Figaro*, Bärenreiter Urtext, Neue Mozarts Ausgabe, 1973.

RAVOUX-RALLO, Élisabeth (1999), “Da Ponte, Emanuele Conegliano, dit Lorenzo, 1749-1838”, in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris: Robert Laffont, pp. 259-260.

REYNOLDS, Margaret (1995), “Ruggiero's Deceptions, Cherubino's Distractions”, *En Travesti: Women, Gender, Subversion, Opera*, ed. Corinne E. Blackmer & Patricia Juliana Smith, New York: Columbia University Press, pp. 132-151.

SAMPAYO RIBEIRO, Mário de (1953), *As Bodas de Figaro*, Coleção Ópera, Lisboa: Editor Manuel B. Calarrão.

STRICKER, Rémy (1980), *Mozart et ses opéras. Fiction et vérité*, Paris: Éditions Gallimard.

TROUSDELL, Richard (1991), “Peter Sellars Rehearses Figaro”, *TDR – The Drama Review*, vol. 35, nº 1, Spring, pp. 66-89.

6.2.3 Estudos Teatrais (Estética da Representação; Semiologia; Teatro em Portugal)

ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris: Gallimard (Collection Idées).

BARTHES, Roland (1968), “La mort de l'auteur”, *Le Bruissement de la langue*, Essais Critiques IV, Paris: Éditions du Seuil, 1984, pp. 61-67.

BARTHES, Roland (1971), “De l'œuvre au texte”, *Le Bruissement de la langue*, Essais Critiques IV, Paris: Éditions du Seuil, 1984, pp. 69-77.

DE MARINIS, Marco (1987), “Dramaturgy of the Spectator”, *TDR – The drama review*, 31.2, pp. 100-113.

FARIA, Teresa & Rita Martins (2011), “Fernando Gomes. Do «Pátio da Teatra» ao Teatro Nacional São Carlos”, *Sinais de Cena*, nº 16, APCT – Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, pp. 43-62.

FISCHER-LICHTE, Erika (1997), “Discovering the Spectator. Changes to the Paradigm of Theatre in the Twentieth Century”, *The show and the gaze of theatre. A European Perspective*, Iowa City, University of Iowa Press.

FUCHS, Elinor & Una Chaudhuri (2002), “Introduction: Land/Scape/Theater and the New Spatial Paradigm”, in *Land/Scape/Theater*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.

GOLDBERG, RoseLee (2007), *A arte da performance: do futurismo ao presente*, trad. Jefferson

Luiz Camargo, Lisboa: Orfeu Negro.

GUERREIRO, Mónica (2004), “Essencialidade, austeridade, silêncio: João Mendes Ribeiro”, in *Sinais de Cena*, nº 2, , APCT – Associação Portuguesa de Críticos de Teatro pp. 18-22.

HELBO, André *et. al* (1987), *Théâtre. Modes d’approche*, Bruxelles: Éditions Labor.

LEHMANN, Hans-Thies (1997), “From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy”, in *Performance Research – Letters from Europe*, 2 (1), London: Roudledge: pp. 55-60.

LEHMANN, Hans-Thies (1999), *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris: L’Arche.

LEITÃO, Maria Madalena Veiga (1998), *Représ pour une esthétique de la mise en scène au Portugal (1970-1995) – le parcours de quatre metteurs en scène: João Mota, Luís Miguel Cintra, João Brites et Rogério de Carvalho*, 3 vols., Paris: tese de doutoramento em Estudos Teatrais sob a orientação de Georges Banu, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III.

MENDES COELHO, Paula (2006), *Questões de Poética Simbolista. Do romantismo à modernidade*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas),

PAVIS, Patrice (1985), *Voix et images de la scène: pour une sémiologie de la réception*, Lille: Presses Universitaires de Lille (2ª edição).

PAVIS, Patrice (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris: Editions José Corti.

PAVIS, Patrice (1996), *Dicionário de Teatro*, tradução sob a direcção de Jacob Guinsburg & Maria Lúcia Pereira, São Paulo: Editora Perspectiva.

PAVIS, Patrice (2010), *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris: Armand Colin.

RUFFINI, Franco (1978), *Semiotica del testo: l’empio teatro*, Roma: Bulzoni.

SÁLVIA COELHO, Sérgio (2009), “O crítico pós-dramático: um alfandegário sem fronteiras”, in Sílvia Fernandes & J. Guinsberg (orgs.), *O pós-dramático. Um conceito operativo?*, São Paulo: Perspectiva.

SERÓDIO, Maria Helena (2001), *Questionar apaixonadamente: o teatro na vida de Luís Miguel Cintra*, Lisboa: Livros Cotovia.

STREHLER, Giorgio (1974), *Per un teatro umano*, Milão: Feltrinelli.

STREHLER, Giorgio (1980), *Giorgio Strehler. Un théâtre pour la vie*, dir. Guy Samama, trad. Emmanuelle Genevois, Paris: Fayard.

UBERSFELD, Anne (1978), “Le jeu des classiques – réécriture ou musée?”, *Les voies de la création théâtrale*, vol. 6, “Théâtre et Musique ; Mise en scène d’œuvres anciennes”, Paris : Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 181-192.

UBERSFELD, Anne (1996), *Lire le théâtre II: L’école du spectateur*, Paris: Éditions Belin, 1981.

VASQUES, Eugénia (2003), *Teatro*, Lisboa: Quimera Editores (Série «O Que É»).

VOLLBACH, Walther Richard (1968), *Adolphe Appia, prophet of the modern theatre*, Middletown, Wesleyan University Press.

6.3 Ferramentas metodológicas consultadas

BLAXTER, Loraine & Christina Hughes & Malcolm Tight (2006), *How to research*, New York: Open University Press, 3rd edition.

CEIA, Carlos (2007), “Como fazer uma tese de doutoramento ou dissertação de mestrado”, in <http://www2.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/guias.htm>, consulta a 28 de Setembro de 2012).

ECO, Umberto (1995), *Como se faz uma tese em ciências humanas*, trad. Ana Falcão Bastos e Luís Leitão, Lisboa: Editorial Presença, 6^a edição.

FREIXO, Manuel João Vaz (2011), *Metodologia Científica. Fundamentos, Métodos e Técnicas*, Lisboa: Instituto Piaget (3^a edição).

GORARD, Stephen & Chris Taylor (2004), *Combining Methods in Educational and Social Research*, Glasgow: Open University Press.

QUIVY, Raymond & Luc van Campenhoudt (1988), *Manuel de recherche en sciences sociales*, Paris: Dunod.

7 Anexos

7.1 Anexo 1: Produções operáticas encenadas por encenadores portugueses ou residentes em Portugal (área metropolitana de Lisboa, entre 2000 e 2010)

Ano	Instituição	Produção	Encenação	Direcção Musical	Observações
2000	Teatro da Trindade	<i>Nefertiti</i> , José Júlio Lopes	José Júlio Lopes	Cesário Costa	Libreto do compositor em colaboração com Luís Carmelo. Co-produção do Teatro da Trindade com o Teatro Nacional D. Maria II
		<i>As Bodas de Fígaro</i> , Wolfgang Amadeus Mozart	Cláudio Hochmann	Fernando Fontes	Versão Portuguesa de <i>Le Nozze di Figaro</i> de Wolfgang Amadeus Mozart. Co-Produção Teatro da Trindade/Inatel com o grupo Ópera Nova e a Câmara de Palmela
	Teatro Nacional São Carlos (TNSC)	<i>The English Cat</i> , Hans Werner Henze	Luís Miguel Cintra	João Paulo Santos	Estreia a 23 de Outubro no Teatro Rivoli (Porto).
		<i>Die Zauberflöte</i> , Wolfgang Amadeus Mozart	Paulo Ferreira de Castro	Harry Cristophers	
	Fundação Calouste Gulbenkian (FCG)	<i>Guerras de Alecrim e Manjerona</i> , António Teixeira	Paulo Matos	Stephen Bull	Apresentado no Centro de Arte Moderna. Reposição no Teatro da Trindade, em 2001, e no Teatro Nacional D. Maria II em 2006.
	Culturgest	<i>Help! Help! The Globolinks</i> , Gian-Carlo Menotti	Eugénio Sena	João Paulo Santos	Versão portuguesa de Eugénio Sena.
2001	Centro Cultural de Belém (CCB)	<i>L'Amore Industrioso</i> , João Sousa de Carvalho	Nuno Carinhas	António Saiote	

	LUX – Frágil	<i>A Hand of Bridge</i> , Samuel Barber	Paulo Matos	?	
	TNSC	<i>The Mirror of Immortality</i> , espectáculo a partir de óperas de Georg Friedrich Händel ⁹⁵	Paulo Matos	Nicholas McNair	
		<i>Il Barbiere di Siviglia</i> , Gioachino Rossini	Tito Celestino da Costa	Paolo Arrivabeni	
	Teatro da Trindade	<i>Guerras de Alecrim e Manjerona</i> , António Teixeira	Paulo Matos	Stephen Bull	Reposição do espectáculo de 2000 no Centro de Arte Moderna (FCG).
2002	Culturgest	<i>Cinderella</i> , Peter Maxwell Davies	Eugénio Sena Margarida Mota	Yuki Rodrigues (piano)	Versão portuguesa de Eugénio Sena.
	Teatro Aberto	<i>Albert Herring</i> , Benjamin Britten	João Lourenço	João Paulo Santos	Estreia absoluta em Portugal.
	TNSC	<i>Manfred</i> , Robert Schumann	Luís Miguel Cintra	Marko Letonja	
		<i>Abu Hassan</i> , Carl Maria von Weber <i>Adina</i> , Gioachino Rossini	Nuno Carinhas	Giancarlo Andretta	
	Palácio Nacional da Ajuda	<i>La Serva Padrona</i> , Giovanni Battista Pergolesi	Paulo Lages	Humberto Castanheira	
	Teatro da Trindade	<i>Parcifalia</i> , espectáculo a partir de cenas de <i>Parsifal</i> de Richard Wagner ⁹⁶	Paulo Matos	?	
	Teatro Gil Vicente (Cascais)	<i>As Madamas do Bolhão</i> , adaptação de Eurico Carrapatoso da opereta <i>Mesdames de la Halle</i> de Jacques Offenbach	Fernando Gomes	João Paulo Santos	Reposição no Teatro Maria Matos, entre 4 e 17 de Abril de 2003. Produção da Companhia Eduardo Viana.
	Casino Estoril	<i>Chez Castafiore</i>	Paulo Matos	Nuno Barroso (piano)	"Divertimento sobre Ópera Clássica".
2003	TNSC	<i>Jeanne d'Arc au Bucher</i> , Arthur Honegger	Luís Miguel Cintra	Jonathan Webb	

⁹⁵ Projecto realizado com os alunos da Escola Superior de Música de Lisboa. Para efeitos estatísticos, optamos por contabilizar todas as produções de âmbito escolar realizadas em instituições relevantes da capital.

⁹⁶ *Idem*.

		<i>Roméo et Juliette</i> , Hector Berlioz	João Grosso	Gabriele Ferro	
	Teatro Aberto	<i>Neues vom Tage</i> , Paul Hindemith	João Lourenço	João Paulo Santos	
	Teatro Municipal São Luiz (TMSL)	<i>A Floresta</i> , Eurico Carrapatoso	Nuno Carinhas	António Vassalo Lourenço	Libreto de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada.
		<i>O Lobo Diogo e o Mosquito Valentim</i> , Eurico Carrapatoso.	João Paulo Seara Cardoso	João Paulo Santos	Estreia 20 de Dezembro de 2002 no Teatro Nacional São João (Porto). Produção do Teatro de Marionetas do Porto.
	Culturgest	<i>Caminho ao Céu</i> , Carlos Marecos	Paulo Lages	Cesário Costa	
	Teatro da Trindade	<i>A Casinha de Chocolate</i> , adaptado da ópera <i>Hänsel und Greter</i> de Engelbert Humperdinck	Paulo Duarte	?	Adaptação musical e versão portuguesa de Alexandre Delgado.
	Teatro Maria Matos	<i>As Madamas do Bolhão</i>	Fernando Gomes	João Paulo Santos	Reposição do espectáculo de 2002 no Teatro Gil Vicente (Cascais)
	Teatro Há.de.Ver	<i>Nas Asas do Sonho</i> , a partir de <i>Ba-Ta-Clan</i> de Jacques Offenbach			Adaptação musical de Eurico Carrapatoso. Texto de Fernando Gomes. Reposição em 2004 no Teatro Maria Matos e em 2009 no Teatro Gil Vicente (Cascais).
2004	Teatro Aberto	<i>Le Vin Herbé</i> , Frank Martin	Luís Miguel Cintra	João Paulo Santos	
		<i>Uma Questão de Identidade, Uma Questão de Confiança</i> , Ernst Krenek ⁹⁷	José Lourenço	João Paulo Santos	
	FCG (1º Curso de Encenação de Ópera) ⁹⁸	<i>O Esquilo Esperto</i> , Nino Rota	Erica Mandillo	Imelda Cartwright	Os nomes que figuram na tabela " direcção musical" são os pianistas acompanhadores dos espectáculos.
		<i>Le Pauvre Matelot</i> , Darius Milhaud	Paulo Matos	Joana David	

⁹⁷ Nos casos em que o título da produção se encontra em português foi mantida a designação original atribuída pela instituição e presente no programa do espectáculo.

⁹⁸ Não contemplamos para efeitos estatísticos todas as apresentações decorrentes de cursos ou apresentações de óperas contemporâneas.

		<i>Riders to the Sea</i> , Ralph Vaughan-Williams	André E. Teodósio	Helder Marques	
		<i>Mavra</i> , Igor Stravinsky	Carlos Antunes	Nuno Barroso	
		<i>O Urso</i> , William Walton	Andrea Lupi	João Lucena e Vale	
		<i>La Serva Padrona</i> , Giovanni Battista Pergolesi	Carla Lopes	João Lucena e Vale	
	Ruínas do Carmo	<i>O Barbeiro de Sevilha</i> , Gioachino Rossini	Carlos Otero	Vera Prokic (piano)	
	Teatro da Trindade	<i>Os Fugitivos</i> , José Eduardo Rocha	Paulo Matos	Cesário Costa	Libreto de Rui Zink
	Centro Cultural de Cascais	<i>O Principado de Tulipatan</i> , versão portuguesa da opereta <i>L'île de Tulipatan</i> de Jacques Offenbach.	Fernando Gomes	Armando Vidal	Produção da Companhia Eduardo Viana
		<i>O Fim</i> , Carlos Marecos	Paulo Lages	Humberto Castanheira	Adaptação da peça de teatro homónima de António Patrício.
2005	Teatro Maria Matos	<i>Nas Asas do Sonho</i> , a partir de <i>Ba-Ta-Clan</i> de Jacques Offenbach.			Reposição do espectáculo de 2003 no Teatro Há.de.Ver
	TNSC	<i>Medea</i> , Luigi Cherubini	Luís Miguel Cintra	Marko Letonja	
	Teatro Aberto	<i>A Ópera dos 3 Vinténs</i> , Kurt Weill	João Lourenço	João Paulo Santos	
		<i>The Beggar's Opera</i> , Benjamin Britten	João Lourenço	João Paulo Santos	
	TMSL	<i>Histoire de Fauves</i> , espectáculo músico-teatral a partir de <i>Fables</i> , <i>Five Very Short Operas</i> , de Ned Rorem.	Paula Gomes Ribeiro	José Manuel Brandão	
	Auditório Municipal Augusto Cabrita (Barreiro)	<i>A Vingança da Cigana</i> , António Leal Moreira	Miguel Anastácio	Henrique Piloto	Produção Sintra Estúdio de Ópera.
	Câmara Municipal de Lisboa (Salão Nobre)	<i>The Telephone ou l'Amour à Trois</i> , Gian-Carlo Menotti	Paula Gomes Ribeiro	Armando Vidal	Projecto organizado pela Escola de Música do Conservatório Nacional em parceria com a Câmara Municipal de Lisboa.

2006	Culturgest	<i>Pollicino</i> , Hans Werner Henze	Eugénio Sena	João Paulo Santos	Versão portuguesa.
	TNSC	<i>O Nariz</i> , Dmitri Chostakovitch	João Lourenço	Donato Renzetti João Paulo Santos	
	Teatro Nacional Dona Maria II	<i>Guerras de Alecrim e Manjerona</i> , António Teixeira	Paulo Matos	Stephen Bull	Reposição do espectáculo de 2000 no Centro de Arte Moderna (FCG)
	Teatro da Trindade	<i>As Bodas de Fígaro</i> , Wolfgang Amadeus Mozart	Maria Emília Correia	Cesário Costa	Versão de Nuno Côrte-Real de <i>Le Nozze di Figaro</i> de Wolfgang Amadeus Mozart.
	TMSL 1º Concurso Ópera em Criação (ciclo Novos x9)	<i>Espergueiro</i> , Eduardo Luís Patriarca	Paulo Matos	Pedro Amaral	A partir de <i>A Morte de João Espargueiro e sua contestação aturada</i> , Valter Hugo Mãe.
		<i>Gelo</i> , Luis Soldado			A partir de <i>O Gelo</i> , Rui Zink.
		<i>Floresta</i> , Ângela Lopes			A partir de <i>A Floresta em Dodona</i> , Luísa Costa Gomes.
		<i>Achamento</i> , Bruno Gabirro			A partir de <i>Carta do Achamento</i> , Fernando Dacosta.
		<i>Antígona</i> , Luis Cardoso			A partir de <i>Antígona</i> , Jorge Vaz de Carvalho.
		<i>Camões</i> , Sara Carvalho			Texto de Ana Luísa Amaral.
		<i>Jerusalém</i> , Vasco Mendonça			A partir de <i>Jerusalém</i> , Gonçalo M. Tavares.
		<i>Orfeu</i> , Fernando Lobo			Texto de Nuno Júdice.
		<i>Fiore Nudo</i> , <i>Espécie de Ópera a partir de Cenas de Don Giovanni</i> , de Wolfgang Amadeus Mozart.	Nuno M. Cardoso	Rui Massena	Estreia no Teatro Nacional São João (Porto) em Fevereiro. Apresentação no TMSL por ocasião do 23º Festival de Teatro de Almada.
		<i>A Flauta Quase Mágica</i> , a partir de <i>Die Zauberflöte</i> de Wolfgang Amadeus Mozart.	José Geraldo	Paulo Maria Rodrigues	Produção da Companhia de Música Teatral

	FCG	<i>Uma Pequena Flauta Mágica</i> , a partir de <i>Die Zauberflöte</i> de Wolfgang Amadeus Mozart ⁹⁹	Pascal Sanvic Paulo Matos	Felix Krieger	Ópera dirigida ao público infanto-juvenil. Versão portuguesa de Alexandre Delgado.
		<i>A Menina do Mar</i>	LUA CHEIA – Teatro para Todos	Rui Pinheiro	A partir da obra de Sophia de Mello Breyner, com música do compositor Fernando Lopes-Graça.
	Museu do Traje	<i>A Flauta Mágica</i> , a partir de <i>Die Zauberflöte</i> de Wolfgang Amadeus Mozart	Carlos Otero	Helena Vasques (piano) e Ana Van Zeller (flauta).	Produção e adaptação musical da Companhia Pé Descalço.
	LUX – Frágil	<i>Ma Guarda il Catalogo! Alora Capirai! Dissertações sobre Don Giovanni</i> , de Wolfgang Amadeus Mozart.	Paula Gomes Ribeiro	Pedro Moreira	Apoio dramático de António Wagner Diniz e preparação musical de José Brandão.
	Teatro Municipal de Almada	<i>A Flauta Mágica</i> , a partir de <i>Die Zauberflöte</i> de Wolfgang Amadeus Mozart.	Teresa Gafeira	?	
	CCB	<i>Itinerário do Sal</i> , Miguel Azguime	Paula Azguime	Miguel Azguime	Ópera multimédia e electroacústica. Estreia no Festival Mira, Théâtre National de Toulouse. Digressão em Portugal, Brasil e em vários países europeus. Reposição no Instituto Franco-Português em 2007 e 2009 e na FCG em 2007. Reposição no CCB em 2008.
2007	Culturgest	<i>W</i> , José Júlio Lopes	José Júlio Lopes	Tapio Tuomela	Libreto do compositor em colaboração com Rosa Coutinho Cabral. Dramaturgia musical e apoio na encenação de Paula Gomes Ribeiro. Apoio dramático de Maria Filomena Molder.

⁹⁹ Esta produção não foi contabilizada em estatística uma vez que o encenador Paulo Matos apenas assegurou a encenação nas duas últimas semanas de ensaios, por motivos de convalescença do encenador Pascal Sanvic.

	TNSC	<i>La Clemenza di Tito</i> , Wolfgang Amadeus Mozart	Joaquim Benite	Johannes Stert	
	FCG (2º Curso de Encenação de Ópera)	<i>La Voix Humaine</i> , Francis Poulenc	José Lourenço	Cesário Costa Helder Marques	
		<i>Raphaël, Reviens</i> , Bernard Cavanna	Jean Paul Bucchieri	Cesário Costa	
		<i>Agrippina Condotta a Morire</i> , Georg Friedrich Händel	Pedro Ribeiro	Ana Mafalda Castro	
		<i>Il Combatimento di Tancredi e Clorinda</i> , Cláudio Monteverdi	Catarina Costa e Silva	Ana Mafalda Castro	
		<i>O Diário do Desaparecido</i> , Leoš Janáček	Marie Mignot	João Paulo Santos	
		<i>Saturno – La Mélodie Française</i> , espectáculo músico-teatral a partir de poemas de Paul Verlaine e "chanson" de compositores franceses.	Ana Luena	Jeff Cohen (piano)	Tradução e apoio à dramaturgia de Regina Guimarães.
		<i>Metanoite</i> , João Madureira	André e. Teodósio	Cesário Costa	Libreto de João Barrento a partir de <i>O Senhor dos Herbais</i> e outras obras de Maria Gabriela Llansol.
		<i>A Montanha</i> , Nuno Côrte-Real	Carlos Antunes	Cesário Costa	Libreto do compositor a partir do poema "Maranus" de Teixeira de Pascoas.
	Teatro da Comuna	<i>A Barca de Veneza para Pádua</i> , madrigal dramático de Adriano Banchieri	Luca Aprea	Miguel Ivo Cruz	Projecto de alunos finalistas da Escola Superior de Teatro e Cinema (Amadora). Apoio vocal de Maria Repas Gonçalves.
	Teatro Armando Cortês	<i>O Barbeiro de Sevilha</i> , Gioachino Rossini	Fernando Gomes	Filipe Carvalheiro	Produções do Teatro Infantil de Lisboa
		<i>A Flauta Mágica</i> , Wolfgang Amadeus Mozart			Versões musicadas por Filipe Carvalheiro a partir dos originais.
	Auditório Municipal de Oeiras	<i>A Vingança da Cigana</i> , António Leal Moreira	Fernando Gomes	?	

	Teatro Municipal de Almada	<i>O Defunto</i> , Daniel Schvetz	Erica Mandillo	João Paulo Santos	A partir da obra homónima de José Maria Eça de Queiroz Grupo de Música Contemporânea de Lisboa
	Centro Cultural de Cascais	<i>Plantons des Parapluies dans nos Têtes Cocasses – Erik Satie ou le Mal de Mer</i>	Paula Gomes Ribeiro	José Manuel Brandão	Criação do Atelier de Ópera da Escola de Música do Conservatório Nacional para o Festival Transeuropéennes de Rouen
2008	Culturgest	<i>Outro Fim</i> , António Pinho Vargas	André e. Teodósio	Cesário Costa	Libreto de José Maria Vieira Mendes. Encenação em parceria com Vasco Araújo.
	Teatro da Trindade	<i>O Elixir do Amor</i> , Gaetano Donizetti.	Maria Emília Correia	Cesário Costa	Versão Portuguesa de Nuno Côrte-Real.
		<i>Orfeu ed Euridice</i> , Christoph Willibald Gluck	Miguel Moreira	Luís Pacheco Cunha	Adaptação para público infanto-juvenil. Libreto de José Luís Peixoto.
	Mosteiro dos Jerónimos/ Museu da Marinha	<i>Saga, uma Ópera Extravagante</i> , Jorge Salgueiro	João Brites	Carlos da Silva Ribeiro/ Délio Gonçalves	Libreto de João Brites a partir de contos e poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen.
	TMSL 2º Concurso Ópera em Criação (ciclo Novos x9)	<i>O Casamento do Diabo</i> , Rafael Fraga	Paulo Matos	Christopher Bochmann	Libreto de Nuno Júdice
		<i>As Duas Mulheres de Sigmund Freud</i> , Hugo Ribeiro			Libreto de Armando Nascimento Rosa
		<i>A Chorona</i> , Manuel Durão			Libreto de Jorge Vaz Nandes
		<i>Mudos</i> , Gonçalo Gato			Libreto de Vasco Gato
		<i>Alfa</i> , Luís Solnado			A partir de <i>Alfa</i> , Rui Zink
	TNSC	<i>Comedy on the Bridge</i> , Bohuslav Martinů	Paula Gomes Ribeiro	Xaver Poncette	
		<i>Corpo e Alma</i> , Christopher Bochmann	Laureano Carreira	Christopher Bochmann	Dramaturgia de Laureano Carreira a partir do texto <i>Pedro, o Cru</i> de António Patrício. Espectáculo extra-temporada.

	CCB	<i>Itinerário do Sal</i> , Miguel Azguime	Paula Azguime	Miguel Azguime	Ópera multimédia e electroacústica. Estreia no Festival Mira, Théâtre National de Toulouse. Reposição no Instituto Franco-Português em 2009.
	Fábrica Braço de Prata	<i>A Vida Completa da Fábrica Contada em 1 Acto</i>	Daniel Schvetz	?	Ópera-Instalação
	Convento dos Capuchos (Almada)	<i>O Imperador de Atlantis</i> , Viktor Ullmann	João Maria de Freitas Branco	Jean Sebastien Bereau	Versão portuguesa de João Maria de Freitas Branco da ópera <i>Der Kaiser von Atlantis</i> . Reposição no CCB em 2009.
	Centro Cultural Olga Cadaval (Sintra)	<i>Bastien et Bastienne</i> , Wolfgang Amadeus Mozart	Mário Redondo	?	Versão em língua portuguesa. Arranjo musical para guitarra e quarteto de cordas.
	Aula Magna da Universidade de Lisboa	<i>O Achamento do Brasil</i> , ópera-pedagógica de Jorge Salgueiro	Guilherme Mendonça	Jorge Salgueiro?	Libreto de Risoleta Pinto Pedro.
2009	Culturgest	<i>Jerusalém</i> , Vasco Mendonça	Luís Miguel Cintra	Cesário Costa	Libreto de Gonçalo M. Tavares
		<i>Uma Vaca Flatterzunge</i> , Vítor Rua	Ana Borralho João Galante	Vítor Rua	
	TNSC	<i>Don Giovanni</i> , Wolfgang Amadeus Mozart	Maria Emília Correia	Johannes Stert	
		<i>Dido and Aeneas</i> , Henry Purcell	Carlos Avilez	José Manuel Araújo	Projecto da classe de ópera da Escola de Música do Conservatório Nacional.
	CCB	<i>Lo Frate 'Nnamorato</i> , Giovanni Battista Pergolesi	Luca Aprea	Marcos Magalhães	
		<i>La Spinalba Ovvero Il Vecchio Matto</i> , Francisco António de Almeida			
		<i>Crioulo</i> , Vasco Martins	António Tavares	Pedro Neves	“Ópera cabo-verdiana”

		<i>O Imperador de Atlantis</i> , Viktor Ullmann	João Maria de Freitas Branco	Jean Sebastien Bereau	Reposição do espectáculo de 2008 no Convento dos Capuchos (Almada).
	Festival dos Oceanos (Eixo Ribeirinho de Lisboa)	<i>Susana</i> , Alfredo Keil	Paula Gomes Ribeiro	António Lourenço	Estreia no Teatro Aveirense com a Orquestra das Beiras.
	Instituto Franco-Português	<i>La Voix Humaine</i> , Francis Poulenc	Nuno Fidalgo	Gonçalo Simões (piano)	Produção Musidrama
		<i>Itinerário do Sal</i> , Miguel Azguime	Paula Azguime	?	Reposição do espectáculo de 2008 no CCB.
	Teatro Gil Vicente (Cascais)	<i>Nas asas do sonho</i> , a partir de <i>Ba-Ta-Clan</i> de Jacques Offenbach	Fernando Gomes	João Paulo Santos	Reposição do espectáculo de 2003 no Teatro Há.de.Ver.
	Teatro Municipal de Almada	<i>O Doido e a Morte</i> , Alexandre Delgado	Joaquim Benite	Fernando Fontes	Texto de Raul Brandão. Estreia em 1994 no Teatro Nacional São Carlos, com encenação de Pedro Wilson e direcção musical do compositor.
2010	Culturgest	<i>Paint Me</i> , Luís Tinoco	Rui Horta	Joana Carneiro	Libreto de Stephen Plaice
	TNSC	<i>Os Mortos Viajam de Metro</i> , Hugo Ribeiro	Paulo Matos	João Paulo Santos	
	Teatro da Trindade	<i>Quixote</i> , Jorge Salgueiro	João Brites	Jorge Salgueiro	
		<i>A Rainha das Abelhas</i> , Sérgio Azevedo	Paulo Lages	João Paulo Santos	Ópera para o público infanto-juvenil.
	FCG	<i>A Flowering Tree</i> , John Adams	Rui Horta	Joana Carneiro	
		<i>O Sonho</i> , Pedro Amaral	Fernanda Lapa	Pedro Amaral	
		<i>Let's Make an Opera</i> , Benjamin Britten	Paulo Matos	Victor Paiva	
	Centro Cultural Olga Cadaval (Sintra)	<i>As Taças de Hymineu</i> , compositor anónimo.	Paulo Campos dos Reis	Miguel Anastácio	Produção Sintra Estúdio de Ópera
	Teatro Municipal de Almada	<i>Memória dos Anjos – da Fé à Perdição Vai Um Passo</i>	Jorge Rodrigues	Nuno Barroso (piano)	Recital cénico com Cabaret, Ópera e Fado. Concepção Artística: Catarina Molder.

					Produção Companhia de Ópera do Castelo.
	Castelo de São Jorge	<i>Missão (Im)possível</i>	Caroline Bergeron e Catarina Santana	João Crisóstomo (piano)	Excertos de óperas de Mozart, Rossini, Verdi, Bizet, Offenbach e Puccini. Produção Companhia de Ópera do Castelo.
		<i>Operação Barroca</i>	Catarina Molder e Étienne Lamaison	Marcos Magalhães	Seleccção de momentos de ópera barroca. Produção Companhia de Ópera do Castelo.

7.2 Anexo 2: Gráficos Quantitativos

Gráfico 1

Percentagem de produções operáticas encenadas por portugueses, num universo de 30 instituições culturais lisboetas (2000-2010)

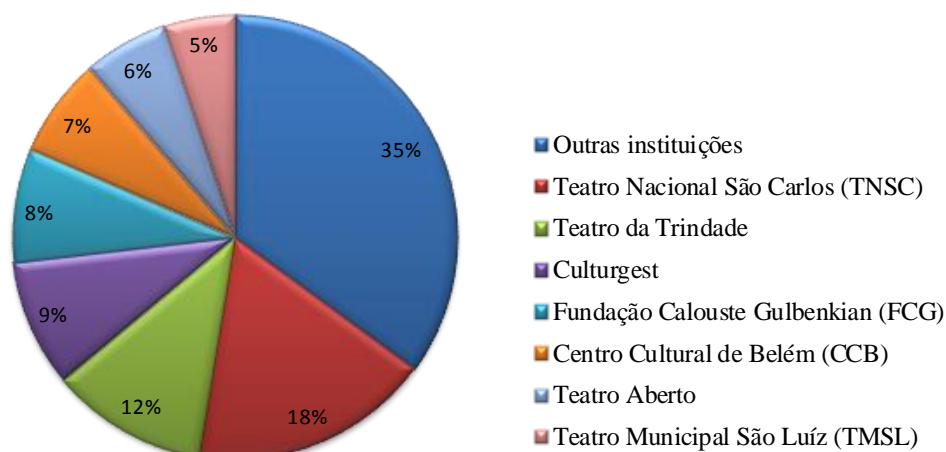


Gráfico 2

Produção anual de espectáculos operáticos com encenação portuguesa, num universo de 30 instituições culturais lisboetas (2000-2010)

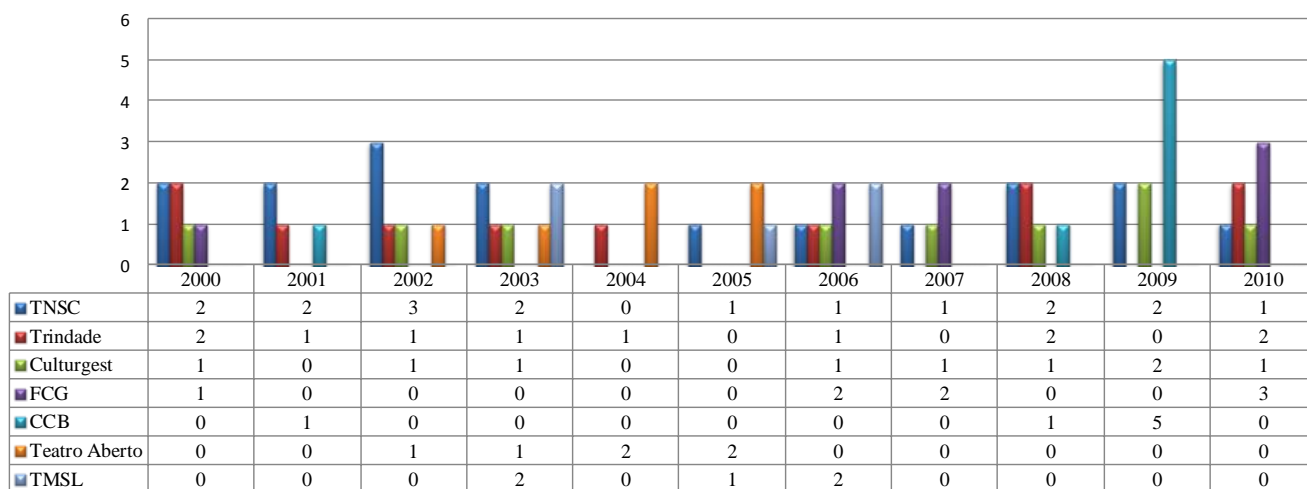


Gráfico 3

Percentagem de produções operáticas por encenador português ou residente em Portugal, num universo de 45 encenadores (2000-2010)

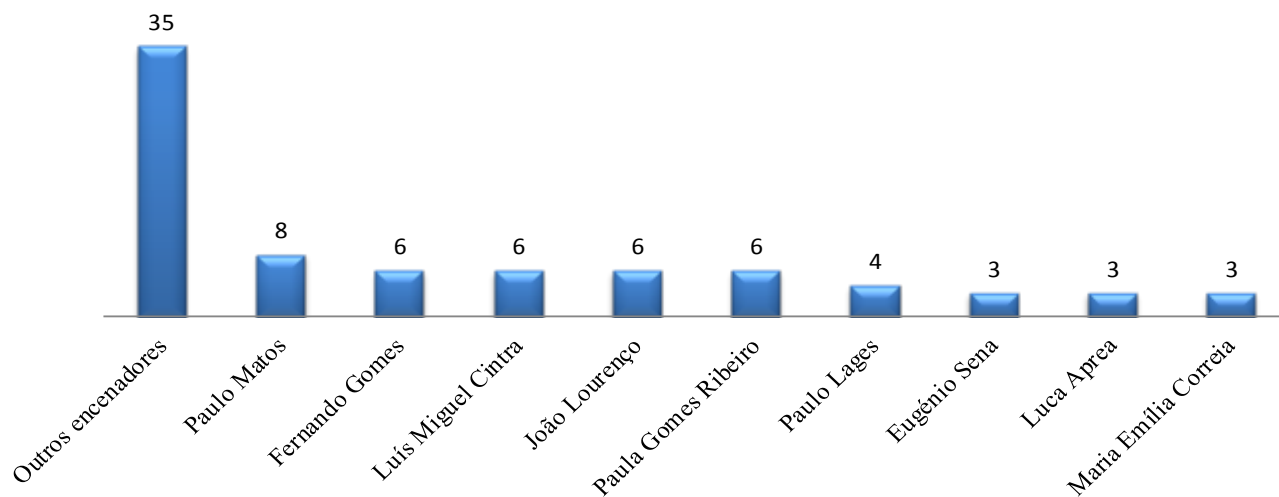


Gráfico 4

Compositores estrangeiros mais encenados por portugueses ou residentes em Portugal, num universo de 32 compositores (Lisboa, 2000-2010)

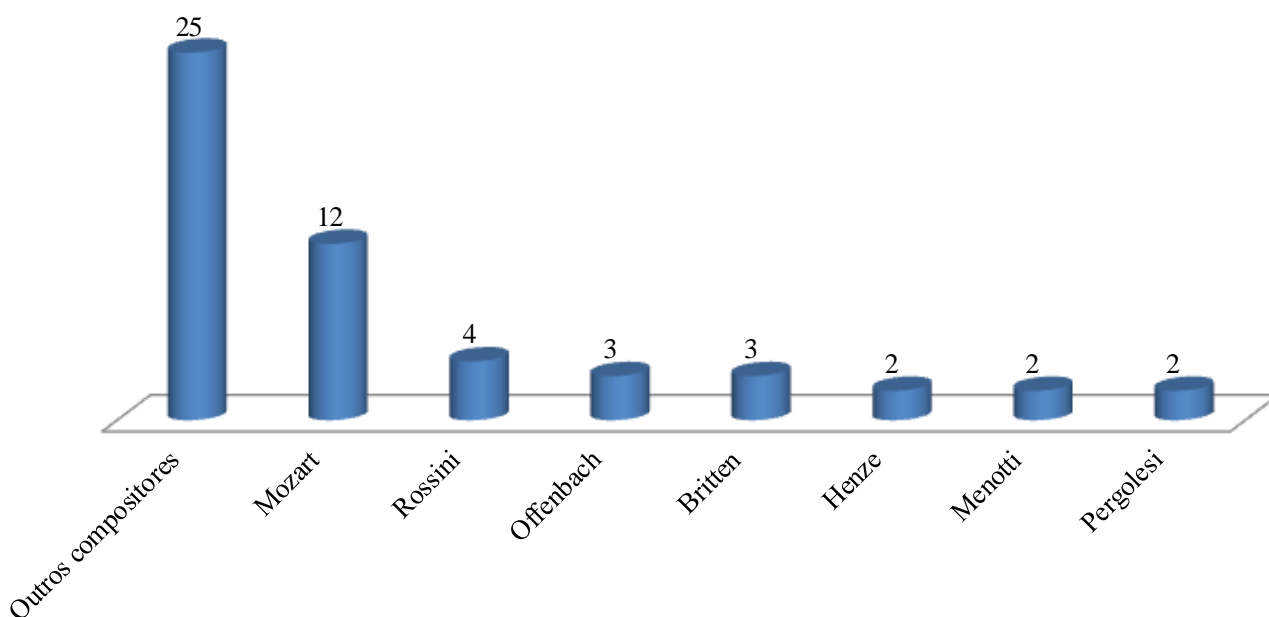


Gráfico 5

Produção anual de óperas de Mozart, com encenação estrangeira e nacional, num universo de 12 produções auferidas (Lisboa, 2000-2010)

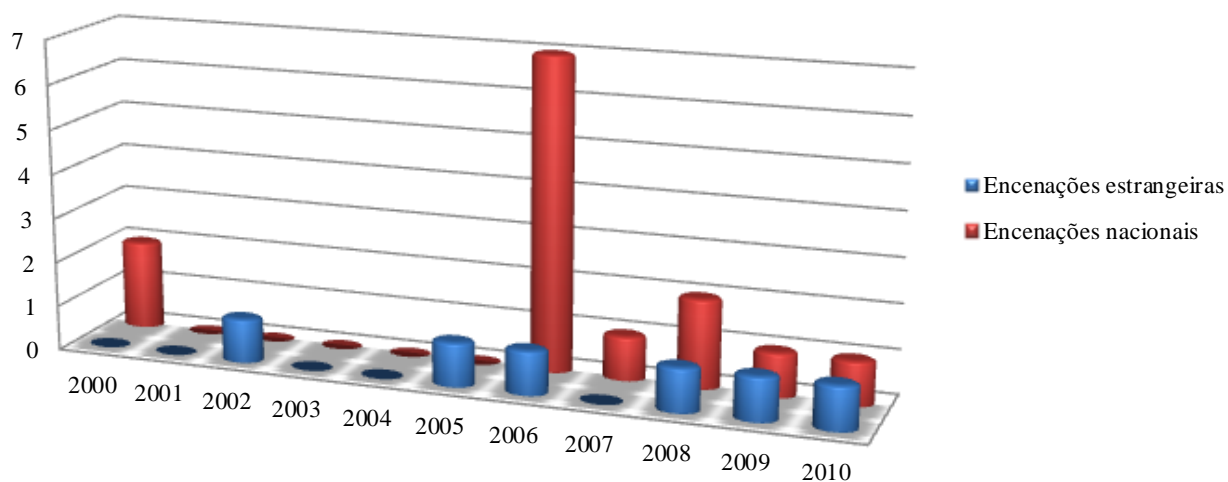
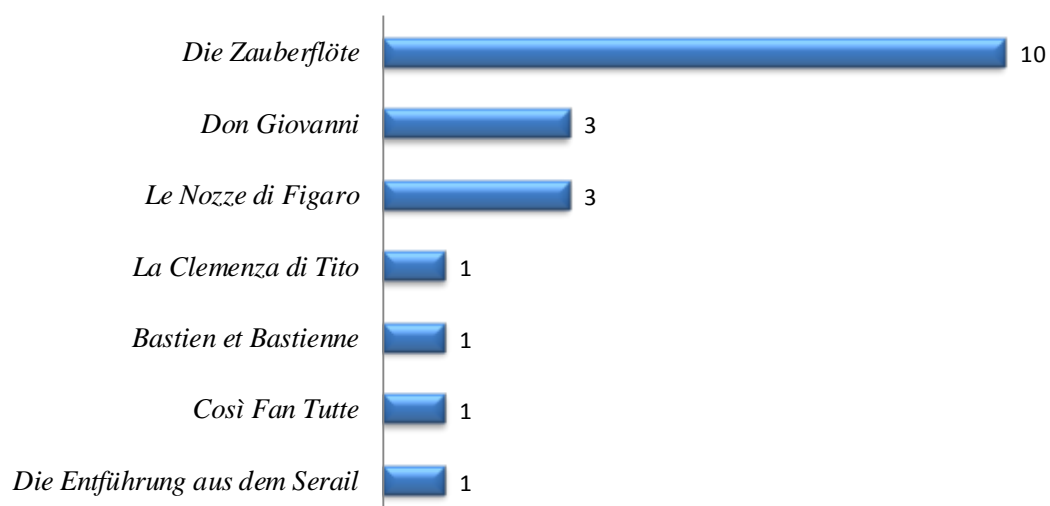


Gráfico 6

Óperas de Wolfgang Amadeus Mozart mais representadas, no contexto lisboeta da última década



7.3 Anexo 3: Produções mozartianas encenadas na Grande Lisboa, entre 2000 e 2010

Ano	Produções	Local de apresentação	Encenação	Data das Réctas	Artigos mais relevantes (imprensa e blogosfera)
2000	<i>Le Nozze di Figaro</i>	Teatro da Trindade	Cláudio Hochmann	15 de Setembro a 1 de Outubro	<ul style="list-style-type: none"> • Cristina Fernandes, <i>Público</i>, 24/9/00, p. 32.
	<i>Die Zauberflöte</i>	TNSC	Paulo Ferreira de Castro	12, 14, 16, 18, 20 de Junho	<ul style="list-style-type: none"> • Jorge Listopad, <i>Jornal de Letras</i>, 28/6/2000, p. 44. • Augusto M. Seabra, <i>Público</i>, 14/6/2000, p. 23. • Bernardo Mariano, <i>Diário de Notícias</i>, 12/6/00, p. 46.
2002	<i>Die Zauberflöte</i>	TNSC	Stéphane Braunschweig	19, 22, 20, 24 e 26 de Abril	<ul style="list-style-type: none"> • Jorge Listopad, <i>Jornal de Letras</i>, 3/4/2022, p. 44. • Luciana Leiderfarb, <i>Expresso</i>, 15/03/2002, p. 34.
2005	<i>Die Entführung aus dem Serail</i>	TNSC	Giorgio Strehler	9, 11, 13, 15, 19 Dezembro	<ul style="list-style-type: none"> • Jorge Calado, <i>Actual</i>, 17/12/2005, pp. 40-41. • Cristina Fernandes, <i>Público</i>, 11/12/05, p. 55. • Bernardo Mariano, <i>Diário de Notícias</i>, 09/12/05 (web).
2006	<i>Così fan tutte</i>	TNSC	Mário Martone	29, 30 Novembro 3, 5, 6, 7, 9 Dezembro	<ul style="list-style-type: none"> • Jorge Listopad, <i>Jornal de Letras</i>, 2 Janeiro 2007, p. 43. • Jorge Calado, <i>Actual</i>, 8/12/06, pp. 42-43. • Cristina Fernandes, <i>Público</i>, 30/11/06, p. 31. • Manuel Pedro Ferreira, <i>Público</i>, 8/12/06, p. 34. • Bernardo Mariano, <i>Diário de Notícias</i>, 3/12/06 (web).
	<i>Le Nozze di Figaro</i>	Teatro da Trindade	Maria Emília Correia	15 Setembro – 7 Outubro	<ul style="list-style-type: none"> • Jorge Listopad, <i>Jornal de Letras</i>, 27 Set.-10 Out., p. 43. • Bernardo Mariano, <i>Diário de Notícias</i>, 23/9/06, p. 46. • Bernardo Mariano, <i>Diário de Notícias</i>, 8/09/2006, p. 39 • Manuel Pedro Ferreira, <i>Público</i>, 18/09/06, p. 24. • Cristina Fernandes, <i>Público</i>, 15/09/2006, p. 30. • Ana L. Martins, <i>Magazine Artes</i>, 1/10/06, pp. 62-64. • Carlos Araújo, <i>Diário de Aveiro</i>, 9/11/06, pp. 2-3. • Cláudia Carneiro, <i>Diário de Aveiro</i>, 21/09/06, p. 5. • Tiago Salazar, <i>Vogue</i>, 1/11/06, p. 134. • Mário Vieira de Carvalho, “Carta a Maria Emília Correia sobre a encenação das Bodas de Figaro de Mozart no Teatro da Trindade”, 18/9/06 (cf. documentação e bibliografia)
	<i>Fiore Nudo – a partir de Don Giovanni</i>	TMSL (23º Festival de Teatro de Almada).	Nuno M. Cardoso	Estreia no TNSJ: 23-25 Março S. Luiz: 8 e 9 Julho	<ul style="list-style-type: none"> • João Carneiro, <i>Actual</i>, 15/7/06, p. 36. • João Carneiro, <i>Actual</i>, 22/7/06, p. 36. • João Carneiro, <i>Actual</i>, 24/6/06, p. 34. • Óscar Faria, <i>Público</i>, 23/03/06, p. 33 • Augusto M. Seabra, <i>Público</i>, 3/6/06, p. 35. • Inês Nadais, <i>Público</i>, 8/7/06, p. 40. • Isabel Peixoto, <i>Jornal de Notícias</i>, 23/03/06, p. 57 • Joana Brandão, <i>O Primeiro de Janeiro</i>, 23/3/06, p. 29 • Ricardo J. Fonseca, <i>Diário de Notícias</i>, 23/3/06, p. 37

					<ul style="list-style-type: none"> • ALM, <i>Magazine Artes</i>, 1/7/06, p. 64.
	<i>Flauta Mágica</i>	Museu do Traje	Carlos Otero	28 Setembro – 1 Outubro	<ul style="list-style-type: none"> • Ana Rocha, <i>Actual</i>, 7/10/2006, p. 67.
	<i>Uma pequena flauta mágica</i>	FCG	Pascal Sanvic Paulo Matos	21, 22, 24, 25, 27, 28, 30 Jun. 1, 3, 4 Julho	
	<i>A flauta quase mágica</i>	TMSL	Jose Geraldo	9 a 12 de Maio	
	<i>Ma guarda il catalogo! Alora capirai! Dissertações sobre Don Giovanni</i>	LUX – Frágil	Paula Gomes Ribeiro	27, 28, 29 Junho	
	<i>A Flauta Mágica</i> (versão para teatro)	Castelo de S. Jorge	Grupo Fatias de Cá	Junho-Julho	
2007	<i>Flauta Mágica</i> (Teatro Infantil de Lisboa)	Teatro Armando Cortez	Fernando Gomes	22 Junho – 22 Outubro	
2008	<i>La Clemenza di Tito</i>	TNSC	Joaquim Benite	20, 22, 24, 26, 28 Fevereiro 1 Março	<ul style="list-style-type: none"> • Jorge Calado, <i>Actual</i>, 1/3/2008, pp. 46-47. • Manuel Pedro Ferreira, <i>Público</i>, 22/2/08, p. 14. • Bernardo Mariano, <i>Diário de Notícias</i>, 20/2/08 (web). • Testemunho anónimo no blogue “I hear voices” (cf. documentação e bibliografia)
	<i>A flauta mágica</i>	TNSC	Eike Ecker	27, 29 Fevereiro 2, 3, 24 Março 20 Maio	<ul style="list-style-type: none"> • Bernardo Mariano, <i>Diário de Notícias</i>, 27/02/08 (web).
	<i>Bastien et Bastienne</i>	Centro Cultural Olga Cadaval	Mário Redondo	13 e 14 de Setembro	
2009	<i>Don Giovanni</i>	TNSC	Maria Emília Correia	30 Maio 1, 3, 5, 7, 9, 12, 14 Junho	<ul style="list-style-type: none"> • Jorge Calado, <i>Actual</i>, 13/6/2009, pp. 28-29. • Manuel Pedro Ferreira, <i>Público</i>, 1/6/09, p. 9 • Bernardo Mariano, <i>Diário de Notícias</i>, 30/5/09 (web). • Bernardo Mariano, <i>Diário de Notícias</i>, 9/6/09 (web). • Cristina Fernandes, <i>Público</i>, 29/5 (web).
	<i>A (pequena) flauta mágica</i>	TNSC	Eike Ecker	11, 15, 17, 21 Fevereiro 22, 23 Abril 4, 8 Junho	
2010	<i>Le Nozze di Figaro</i>	TNSC	Guy Montavon	24, 26, 28, 30 Abril 2, 4, 6, 8 Maio	<ul style="list-style-type: none"> • Jorge Calado, <i>Actual</i>, 8/5/2010, pp. 32-33. • Bernardo Mariano, <i>Diário de Notícias</i>, 24/04/10 (web).
	<i>A (pequena) flauta mágica</i>	TNSC	Eike Ecker	5, 9, 20, 22 Maio	

7.4 Anexo 4: Estrutura dramático-musical de *Don Giovanni* e *Fiore Nudo*

		<i>Don Giovanni</i> ⁽¹⁰⁰⁾	<i>Fiore Nudo</i>
		Abertura	Abertura
Acto I	Cena 1	Nº 1 – Introdução (<i>L, DA, DG, C</i>) "Notte e giorno faticar" "Non sperar, se non m'uccidi" "Lasciala indegno"	Nº 1 – Introdução (<i>L, DA, DG</i>) "Notte e giorno faticar" "Non sperar, se non m'uccidi"
	Cena 2	Recitativo – "Leporello, ove sei?" (<i>DG, L</i>)	Recitativo – "Leporello, ove sei?" (<i>DG, L</i>)
	Cena 3	Recitativo – "Ah! Del patre in periglio" (<i>DA, DO</i>) Nº 2 – Recitativo e Dueto (<i>DA, DO</i>) "Ma qual mai s'offre" "Fuggi, crudele, fuggi"	
	Cena 4	Recitativo: "Orsù spicciati presto..." (<i>DG, L</i>)	
	Cena 5	Nº 3 – Ária: "Ah, chi mi dice mai..." (<i>DE, DG, L</i>) Recitativo: "Chi è là?" (<i>DE, DG, L</i>) Nº 4 – Ária: "Madamina, il catalogo..." (<i>L</i>)	Nº 3 – Ária: "Ah, chi mi dice mai..." (<i>DE, DG, L</i>) Nº 4 – Ária: "Madamina, il catalogo..." (<i>L</i>)
	Cena 6	Recitativo: "In questa forma dunque..." (<i>DE</i>)	Recitativo: "So trieb er's also immer" (<i>DE</i>)
	Cena 7	Nº 5 – Coro: "Gioviette che fatte..." (<i>Z, M, Coro</i>)	Nº 5 – Coro: "Gioviette che fatte..." (<i>Z, M, Coro</i>)
	Cena 8	Recitativo: "Manco male è partita..." (<i>DG, L</i>) Nº 6 – Ária: "Ho capito, Signor, sì..." (<i>M</i>)	
	Cena 9	Recitativo: "Alfin siam liberati..." (<i>DG, Z</i>) Nº 7 – Duettino: "Laci darem la mano" (<i>DG, Z</i>)	Nº 7 – Duettino: "Laci darem la mano" (<i>DG, Z</i>)
	Cena 10	Recitativo: "Férmati scellerato..." (<i>DE, DG, Z</i>) Nº 8 – Ária: "Ah, fuggi il traditor..." (<i>DE</i>)	Recitativo: "Férmati scellerato..." (<i>DE, DG, Z</i>)
	Cena 11	Recitativo: "Mi par ch'oggi il demonio..." (<i>DG, DO, DA, DE</i>)	

¹⁰⁰ Legenda: Don Giovanni (*DG*), Leporello (*L*), Donna Anna (*DA*), Donna Elvira (*DE*), Zerlina (*Z*), Masetto (*M*), Il Commendatore (*C*), Don Ottavio (*DO*). Nuno M. Cardoso criou na sua encenação uma personagem exterior à trama mozartiana: a Mulher-Morte (*MM*).

	Cena 12	Recitativo: "Ah ti ritrovo ancor..." (<i>DE</i>) N° 9 – Quarteto: "Non ti fidar o misera..." (<i>DE, DA, DO, DG</i>) Recitativo: "Povera sventurata..." (<i>DG</i>)	
	Cena 13	N° 10 – Recitativo e Ária: "Don Ottavio, son morta..."; "Or sai chi l'onore..." (<i>DA, DO</i>)	N° 10 – Ária: "Or sai chi l'onore..." (<i>DA</i>)
	Cena 14	Recitativo: "Come mai creder deggio..." (<i>DO</i>) N° 10a – Ária: "Dalla sua pace..." (<i>DO</i>)	
	Cena 15	Recitativo: "Io deggio ad ogni patto..." (<i>L, DG</i>) N° 11 – Ária: "Fin ch'han dal vino" (<i>DG</i>)	N° 11 – Ária: "Fin ch'han dal vino" (<i>DG</i>)
			"Like to the falling of a Starre", King (MM/C)
	Cena 16	Recitativo: "Masetto, senti un po'..." (<i>Z, M</i>) N° 12 – Ária: "Batti batti..." (<i>Z</i>) Recitativo: "Guarda un po'..." (<i>M, DG, Z, M</i>) N° 13 – Final: "presto, presto!" (<i>M, Z, DG, Coro, DE, DO, DA, L</i>).	N° 12 – Ária: "Batti batti..." (<i>Z</i>)
	Cena 17	"Su svegliatevi da bravi..." (<i>Z, DG</i>)	
	Cena 18	"Tra quest'arbori celata..." (<i>Z, DG, M</i>)	
	Cena 19	"Bisogna aver coraggio..."	"Bisogna aver coraggio..."
	Cena 20	"Riposate vezzosi ragazze..." (<i>DO, DA, DE, DG, M, Z</i>).	
Acto 2	Cena 1	N° 14 – Dueto: "Eh, via, buffone..." (<i>DG, L</i>) Recitativo: "Leporello!..." (<i>DG, L</i>)	
	Cena 2	N° 15 – Terceto: "Ah, taci, ingiusto core..." (<i>DE, L, DG</i>) Recitativo: "Amico che ti par..." (<i>DG, L</i>)	N° 15 – Terceto: "Ah, taci, ingiusto core..." (<i>DE, L, DG</i>)
	Cena 3	Recitativo: "Eccomi a voi..." (<i>DE, DG, L</i>) N° 16 – Canzonetta: "Deh vieni..." (<i>DG</i>) Recitativo: "V'è gente alla finestra..." (<i>DG</i>)	N° 16 – Canzonetta: "Deh vieni..." (<i>DG</i>)
	Cena 4	Recitativo: "Non si stanchiamo..." (<i>DG, M</i>) N° 17 – Ária: "Metà di voi qua vadano..." (<i>DG</i>)	
	Cena 5	Recitativo: "Zitto! Lascia ch'io senta..." (<i>DG, M</i>)	

Cena 6	<p>Recitativo: "Ahi, ahi la testa mia..." (<i>M, Z</i>)</p> <p>N° 18 – Ária: "Vedrai carino..." (<i>Z</i>)</p>
Cena 7-8	<p>Recitativo: "Di molti face..." (<i>L, DE</i>)</p> <p>N° 19 – Sexteto: "Sola, sola in buio loco..." (<i>DE, L, DO, DA, Z, M</i>)</p>
Cena 9	<p>Recitativo: "Dunque quello sei tu..." (<i>Z, DE, DO, M</i>)</p> <p>N° 20 – Ária: "Ah pietà, Signore miei..." (<i>L</i>)</p>
Cena 10	<p>Recitativo: "Ferma, perfido, ferma..." (<i>DE, M, Z, DO</i>)</p> <p>N° 21 – Ária: "Il mio tesoro..." (<i>DO</i>)</p> <p>N° 21a – Recitativo e Ária: "in quali eccessi..."; "Mi tradi quell'alma..." (<i>DE</i>)</p>
Cena 11	<p>Recitativo: "Ah, ah, ah, questa!" (<i>DG, L</i>)</p> <p>N° 22 – Dueto: "O statua gentilissima" (<i>L, DG</i>)</p>
Cena 12	<p>Recitativo: "Calmatevi, idol mio..." (<i>DO, DA</i>)</p> <p>N° 23 – Recitativo e Ária: "Crudele?..."; "Non mi dir..." (<i>DA</i>)</p>
Cena 13	N° 24 – Final: "Già la mensa è preparata..." (<i>DG, L</i>)
Cena 14	<p>"L'ultima prova dell'amor..." (<i>DE, DG, L</i>)</p> <p>"A Signor per carità..." (<i>DG, L</i>)</p>
Cena 15	"Don Giovanni..." (<i>C, DG, L</i>)
Cena 16	"Ah! Dov'è il perfido..." (<i>DE, Z, DO, M, DA, L</i>)

N° 18 – Ária: "Vedrai carino..." (*Z*)

"I want a hero...", Massena/Byron (*DO*)

N° 19 – Sexteto: "Sola, sola in buio loco..." (*DE, L, DO, DA, Z, M*)

N° 24 – Final: "Già la mensa è preparata..." (*DG, L*)

"L'ultima prova dell'amor..." (*DE, DG, L*)

"Don Giovanni..." (*C, DG, L*)

7.5 Anexo 5: Recitativo da Condessa de Almaviva com Cherubino, no acto II – cena 2 de *Le nozze di Figaro*, Wolfgang Amadeus Mozart

Versão portuguesa do libreto de Lorenzo da Ponte, por Jorge Rodrigues (Programa de sala de *Le Nozze di Figaro* 2010, 74); edição Bärenreiter Urtext, Neue Mozarts Ausgabe (1973), da partitura mozartiana:

LA CONTESSA

Un altro nastro
Prendi insieme col mio vestito.

(Susanna parte per la porta ch'è in fondo e porta seco il mantello del Paggio)

CHERUBINO

Ah, più presto m'avria quello guarito!

LA CONTESSA

Perchè? Questo è migliore!

CHERUBINO

Allor che un nastro...
Legò la chioma... ovver toccò la pelle...
D'oggetto...

LA CONTESSA

Forestiero,
È buon per le ferite, non è vero?
Guardate qualità ch'io non sapea!

CHERUBINO

Madama scherza; ed io frattanto parto.

LA CONTESSA

Poverin! Che sventura!

CHERUBINO

Oh me infelice!

LA CONTESSA

Or piange...

CHERUBINO

Oh ciel! Perchè morir non lice!
Forse vicino all'ultimo momento...
Questa bocca oseria...

LA CONTESSA *(gli asciuga gli occhi col fazzoletto)*

Siate saggio; cos'è questa follia?

CONDESSA

Traz outra fita
Quando trouxeres o meu vestido.

(Susanna sai pela porta do fundo levando consigo as vestes do pajem)

CHERUBINO

Ah, aquela ter-me-ia curado mais rapidamente.

CONDESSA

Porquê? Esta é melhor!

CHERUBINO

Diz-se que quando uma fota...
Atou os cabelos... ou tocou a pele...
De uma certa pessoa...

CONDESSA

... que nos é estranha,
Tal fita é boa para as feridas, não é verdade?
Eu desconhecia que tínheis tantas qualidades!

CHERUBINO

A senhora brinca comigo, e eu estou quase a partir.

CONDESSA

Coitadinho! Que desgraça!

CHERUBINO

Infeliz de mim!

CONDESSA

Agora chora...

CHERUBINO

Oh céus! Porque me não dais a morte!
Talvez no último momento...
Esta boca ousasse...

CONDESSA *(enchuga-lhe os olhos com um lenço)*

Comportai-vos; Que loucura é esta?

27 LA CONTESSA

cherubino [SUSANNA parte per la porta ch'è in fondo e porta seco il mantello di CHERUBINO.]

brac-cio? Un al-tro na-stro pren-di in-siem col mio ve-sti-to. Ah più pre-sto m'a-vria quel-lo gua-

30 LA CONTESSA

cherubino

ri-to! Per-chè? que-sto è mi-glio-re! Al-lor che un na-stro... le-gò la chio-ma... ov-ver toc-cò la

33 LA CONTESSA [interrompendolo]

pel-le... d'og-get-to... Fo-ra stie-ro è buon per le fe-ri-te! non è ve-ro? Guar-da-te qua-li-

36 CHERUBINO

LA CONTESSA

tà ch'io non sa-pe-a! Ma-da-ma scher-za; ed io frat-tan-to par-to. Po-ve-rin! che sven-

39 CHERUBINO

LA CONTESSA [con affanno e commozione]

cherubino

tu-ra! Oh me in-fe-li-ce! Or pian-ge... Oh ciel! per-chè mo-rir non li-ce!

42

LA CONTESSA [gli asciuga gli occhi col fazzoletto.]

For - se vi - ci - no all' ul - ti - mo mo - men - to... que - sta boc - ca o - se - ri - a! Sia - te sag - gio: cos' è que - sta fol -

45

(Si sente picchiare alla porta.)

IL CONTE (fuori della porta)

LA CONTESSA

li - a? Chi pic - chia al - la mia por - ta? Per - chè chiu - sa? - Il mio spo - so, oh De - i! son